ΑΘΗΝΑ

Hugo Leichtentritt
Berlin 1925.

Romantische Harmonik

und

ihre Krise in Wagners „Tristan“

von

Dr. Ernst Kurth

Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Bern.

MAX HESSES VERLAG
BERLIN W 15

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyrigt 1920 by Paul Haupt, Bern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort XI

I. Abschnitt.

Grundlagen.

1. Kapitel: **Einstellung zur Theorie.**

Harmonik als Ausbruch von Kraft in Erscheinung. — Musik als Innendynamik. — Energie und Klang. — Die Theorie als Darstellung energetischer Entwicklung. — Das Phänomen der Linie. — Das Wesen des Klangphänomens. — Das schwankende Verhältnis von energetischen und klangsinnlichen Erscheinungen als Stilgrundlage. — Gesteigertes harmonisches Farbenspiel als Reflexerscheinung gesteigerter Innendynamik 1

2. Kapitel: **Die psychologischen Grundlagen der romantischen Harmonik.**

Bewußte und unbewußte Kräfte in der Gestaltung des Stilausdrucks. — Ihre Auseinandersetzung im klassischen und im romantischen Weltbild. — Die Ausstrahlungen des romantischen Ausdruckswillens. — Die Hinwendung ans Unbewußte. — Der innere Losringungsprozeß aus dem Klassizismus. — Die innere Wandlung in den Musikgrundlagen. — Die Hinwendung an die unterbewußten Grundinhalte der Harmonik; Steigerung ihrer energetischen Momente. — Das musikalische und das gesamtkünstlerische Empfinden. — Die Entwicklung zur Krise mit Wagners „Tristan". 15

Seite

II. Abschnitt.

Der erste Akkord.

1. Kapitel: **Die Alterationsspannung.**

Die Grundlinien der Alteration. — Die Eigentümlichkeit der dissonanten Lösungsklänge. — Spannungs- und Lösungsharmonien. — Dissonanzbegriff. — Andere Spannungsbildungen und ihre Merkmale. 42

2. Kapitel: **Wandlungen der inneren Klangdynamik.**

Die Veränderungen des Akkords. — Ihre Symbolik im Höhepunkt des „Tristan"-Vorspiels. — Enharmonik als dynamische Innenströmung der Klänge. — Ihre Auswertung als Ausdruck romantischen Empfindens. — Technische Sondermöglichkeiten des Akkords. — Vorformen und Charakteristik im „Tristan". 60

3. Kapitel: **Spannungslösungen.**

Tonale Auffassungen und ihre Schwankungen. — Geänderte Alterationsauffassungen 74

4. Kapitel: **Der Klang als Symbol.**

Motivik des Klanges. — Einzelbeispiele. — Ausstrahlung der schwankenden Innendynamik in die Symbolik. — Die Verselbständigung des klanglichen Einzeleffekts. 79

III. Abschnitt.

Von der Kadenz bis zum Alterationsstil des „Tristan".

1. Kapitel: **Die erste Kadenz.**

Die Erneuerung der Harmonik aus den Grunderscheinungen. — Ausgangsbeispiel und seine typischen Merkmale. — Klangstrebungen als erstes Weitungsmoment. — Dominante und

Seite

Zwischendominante. — Die erste Kadenz der Musik und ihr dynamischer Ursprung. — Spannung und Klangintensität. . . 89

2. Kapitel: **Klangverschleierung.**

Wandlung der Liegestimmen. — Die Tönungswirkung akkordfremder Dissonanzen. — Die Klangtrübung durch Akkorddissonanzen. — Die Verdrängung der Tonika. 106

3. Kapitel: **Erhöhte Farbentönungen.**

Weitung der tonalen Ausschreitungen. — Dynamik der Klangfortschreitungen und Farbensteigerungen. — Potenzierte Kadenzbewegungen. — Vorerscheinungen und Sonderfälle; Verselbständigung von Zwischendominanten; Zwischendominanten vor Quartsextakkorden; Lösung von der Ursprungslage; Mollsubdominante; neapolitanischer Akkord. — Bewegungsplastik in den Klangfortschreitungen. — Wirkungen der Farbenkontraste. — Naturhafte Entwicklungsspannungen in den Gegensätzen. — Auswertung in Schlußwirkungen. . . 118

4. Kapitel: **Die Klangschattierung.**

Wesen der Klangschattierung. — Lichtwirkungen durch Bewegungsspannungen. — Typische Schattierungseffekte und Sonderformen. — Der Dur-Moll-Wechsel. — Der romantische Sinn für die Bewegungsplastik im Dur-Moll-Wechsel. — Der Sinn für alle Arten der Terzwirkungen. — Der energetische Dualismus der Harmonik. 143

5. Kapitel: **Der intensive Alterationsstil.**

Grundzüge und Teilerscheinungen. 165

Zur Technik der Nebentoneinstellung. Gegensatz zur Alteration von Akkordtönen. — Anwendungsart. — Steigerungen der Nebentontechnik. — Verbindung mit der Alteration von Akkordtönen. — Weitere Merkmale der intensiven Alteration. — Spannungserhöhungen. 167

Entstellung der Klänge und Klangfortschreitungen. Klangbild und Spannungsbild. — Melodiehauptpunkte als Spannungstöne. — Entstellung der Grundverhältnisse und ihre Auswirkung. 183

Seite

Verbindung mit der Enharmonik. Typische Wendungen. — Modulationswege und ihre Weitung bei den Romantikern. — Vielfältigkeit der Klangauffassung. 190

Chromatik der Klangverbindungen. Das Rückungsprinzip. — Ineinandergleiten der Klänge. — Auswirkung in Klangfarbenspiel. — Allgemeine Zersetzung der Tonalität durch Bewegungsspannungen. 196

IV. Abschnitt.

Klangliche Entwicklungslinien.

1. Kapitel: **Klangstruktur.**

Das Wachstum über die Dreiklangsform. Zersetzung und klangliche Gegenwirkung. — Zusammenballung zu Klangeinheiten. — Die Wandlung der klanglichen Dissonanzbedeutung 206

Die Dynamik der Struktur. Die Aufbauempfindungen. — Die Terzenschichtung. — Die Terzenwirkungen in den Klängen. 212

Einwirkung in die Klangverbindungen und ihre typischen Formen. Die Unterterzen. — Dynamik des Trugschlusses. — Trugschluß nach Zwischendominante. — Einwirkung in modulatorische Wendungen. — Verbindung von Trugschluß mit Alteration und Klangschattierung. — Masseempfindungen. 218

2. Kapitel: **Die innere Farbenzersetzung der romantischen Harmonik.**

Die absolute Fortschreitungswirkung. Klangliche Wirkungszusammenhänge. — Begriff der absoluten Fortschreitungswirkung. 231

Die Zersetzung und ihre Gegenwirkung in der Tonalität. Isolierung von Klangreflexen. — Die Gegenströmungen im Tonartsempfinden. — Entwicklung von Rückungswirkungen. — Mediantische und chromatische Effekte. — Gesteigerte Rückungswirkungen. — Innere und

Seite

äußere Dehnungen der Tonalität. — Lösung in fließende Farben. — Einzel- und Gesamtwirkung. — Tonale Innenspannung. — Zusammenhang mit der unendlichen Melodie. . 234

Vorerscheinungen. Unruhe des Harmoniewechsels. — Eigenbedeutung bei einfachsten tonalen Klangbewegungen. — Effekte in der äußeren Dynamik. — Rückungswirkungen in älterer Zeit 256

Die absolute Klangwirkung. Bedingtheit durch Verschmelzungsform und Tonartscharakter. — Akkorde als Einzeleffekte und selbständige Farbensymbole. — Atomisierung in klangliche Einzelimpressionen. 264

Konstruktive und destruktive Kräfte. Aufbau und Zersetzung in der Tonalität. — Aufbau und Zersetzung im Klang. — Die Grundprozesse der romantischen Harmonieentwicklung. 279

V. Abschnitt.
Tonale Entwicklungslinien.

1. Kapitel: **Harmonische Weitungswege.**

Entwicklungsbahnen der Tonartsweitung. — (Typus vom III. „Tristan"-Vorspiel). — Weitere innere Zusammenhangslösungen. (Typus vom Anfang und Ende des I. „Tristan"-Vorspiels). — Tonartsentwicklung in großen Proportionen. (Typus der weiteren Vorspielentwicklung). — Die Tonart des „Tristan"-Vorspiels. — Das dynamische Tonartsempfinden. — Hinwendung zur modulatorischen Bewegung. — Das harmonische Formprinzip der Romantik. 281

2. Kapitel: **Melodische Durchbrechungswege.**

Die Sequenztechnik der Romantiker. Grundzug der Sequenz. — Sequenztypen von Spannungs- und Lösungsakkorden. — Sequenz und Wiederholung. — Terzsequenzen. — Fortschreitende Streckenverkürzung. 302

Lockerungen des Sequenzprinzips. Lockerung zu Klangreihen. — Lockerung zu Klangfarbenwirkungen. —

Seite

Durchbrochene Sequenzandeutungen. — Auflockerung zu fließenden Stimmen. — Staffelwirkungen über große Proportionen. — Stand der Tonartsdurchbrechung vor der Romantik. 313

Weitere melodische Durchbruchserscheinungen. Vordringendes Uebergewicht melodischen Energieempfindens. — Melodische Tonartsabweichungen. — Stärkere melodische Tonartsdurchbrechungen. — Ungelöste Dissonanztöne. — Empordringen des linearen Elements. — Ausgreifen linearer Energie über ganze Klänge und Klangzüge. — Ueberflutung des tonalen Verbindungsprinzips. — Wiederausbruch zu Primärbedeutung. — Satzgrundlagen. — Gegensatz zur vorklassischen Polyphonie. — Grundzug der Themenkombination. — Energie und Widerstand. 323

VI. Abschnitt.

Impressionistische Züge.

1. Kapitel: **Wesen und Begriff des musikalischen Impressionismus.**

Zusammenhang mit den Entwicklungsströmungen der Romantik. — Die Begriffe von Impression und Expression. — Allgemeinste Merkmale. — Das Immaterielle. — Zusammenhang mit andern Künsten. — Der impressionistische Klangcharakter. — Ueberwindung des klanglichen Strukturprinzips. — Wandlung der klanglichen Innendynamik, Alteration und Dissonanzempfindung. — Einzelton, Tonalität. 351

2. Kapitel: **Teilzüge und technische Vorerscheinungen.**

Kombinatorische Effekte. — Dissonanzverschmelzung; Nebentonbildungen. — Ineinanderschiebung fremder Klangelemente. — Verschwimmende Klangbildungen. — Sept- und Nonenakkorde. — Lösung in Einzelwirkungen. — Klangreiz von Einzelintervallen. — Melodik und Motivik. — Rhythmische und Instrumentaleffekte. — Impressive Begleitfiguren. — Impressive Pausenwirkungen. 367

Seite

VII. Abschnitt.

Die unendliche Melodie.

1. Kapitel: **Technische Merkmale.**

Begriff und Grunderscheinungen. — Kinetische und rhythmische Energie. — Loslösung vom klassischen Prinzip. — Gegensatz zur vorklassischen Linienkunst. — Fließende Uebergänge als Hauptgrundzug der „Unendlichkeit". — Weitere technische Merkmale. — Die „unendliche" Uebergangstechnik in Motiven 406

2. Kapitel: **Von der inneren Unendlichkeit.**

Die motivischen Grundbewegungen. Urmotive und ihre Symbolik im Musikdrama. — Verstrahlung ins Psychische und ins Darstellerische. — Die Wellenbewegungen und ihre Grundform. — Die drei inneren Uebergangsmerkmale. 425

Der lineare Bewegungsausdruck. Die dynamischen Grundinhalte der Melodik. — Dynamische Ausdruckserscheinungen und ihre Symbolik. — Bedeutung des Grundvorgangs. 441

Die zweifache Ausstrahlung des Bewegungsausdrucks. Der absolute, subjektivierte und objektivierte Bewegungsvorgang. — Schwankung und Unabgrenzbarkeit der Ausstrahlungen. — Impressive und expressive Züge im Melodischen. — Zur Psychologie des vorklassischen, des klassischen und des romantischen Melodieempfindens. 450

3. Kapitel: **Zur Psychologie der Motivbildung.**

Der absolute Bewegungssinn in Leitmotiven. Einzelbeispiel: Das Verhängnismotiv. — Die Dynamik als Ursprung des Motivsinnes. — Das Typische der Rudimentärbewegungen. — Einzelbeispiel: Das Fragemotiv. — Bedeutungszusammenhänge in der Liniensymbolik der unendlichen Melodie. — Das Typische der Motivbildung. — Ausstrahlungen des absoluten Bewegungsinhalts. 464

Seite

Die subjektivistische Melodiebildung der Romantiker in ihren technischen Merkmalen. Chromatik als Affektbewegung. — Merkmale in den Intervallen. — Die Eigenart der romantischen Tonwiederholungen. 482

Der objektivierte Bewegungsausdruck. Darstellungsbewegungen. — Ausdrucksschwankung typischer Grundbewegungen. — Gegensatz zum programmatischen Vertonungsprinzip. 491

4. Kapitel: **Die Innendynamik der unendlichen Melodie in ihrer technischen und formalen Auswirkung.**

Die Entwicklungsmotive. Die Motive der absoluten Musik als reine Energiesymbole. — Begriff der Entwicklungsmotive. — Die Entwicklungsmotive im polyphonen Stil. — Wandlung im klassischen Stil. — Neuerfassung der Tiefenstimmen bei Beethoven. — Die Energieerfassung bei Beethoven. — Die Neuentwicklung mit der Romantik. — Charakter der romantischen Entwicklungsmotive. — Gesamtbewegung und Entwicklungsmotive. — Uebergang von Hauptmotiven in Entwicklungsmotive. 501

Die Entwicklung im Großen. Die unendliche Melodie der Satzströmung. — Motivik und Gesamtbewegung. — Die unendliche Melodie der Harmonik. — Die unendliche Melodie der Form. — Zusammenhang mit den Grundlagen der Tonkunst. 529

Namenregister 539

Druckfehler-Berichtigung 541

VORWORT.

Die Romantik ist das Zeitalter, das sich in der Musik am stärksten in die harmonischen Wirkungen versenkte und, überall dem Wunder zugewandt, auch sie zu ihrer lebendigsten und farbigsten Entfaltung steigerte. An keinem andern Stilgebiet ist auch die Harmonik in ihre ganzen Entwicklungsmöglichkeiten besser zu verfolgen, ähnlich wie der Kontrapunkt am vollkommensten an den Werken Bachs darstellbar ist, und mit allem ihrem Reichtum, ihren umgrenzten und flüssigen Gebilden, ihren freitreibenden und gebundenen Kräften ist sie nur zu erschöpfen, wenn man sie durchwegs in ihrem Zusammenhang mit den seelischen Triebkräften des ganzen eigentümlichen Zeitempfindens erfaßt und überall ihre besonderen Ausdrucksformen aus diesen bedingt sieht.

Dies ist zugleich der Weg, der am klarsten zur Sonderung der zufälligen, zeitlich bestimmten Merkmale und Regeln von den absoluten, in der Natur der Harmonik an sich beruhenden Grundvorgängen leitet. Die enge Verbindung theoretischer Studien mit stilpsychologischen Voraussetzungen ist ungewohnt; dies ist fast unbegreiflich und nur daraus zu erklären, daß die eingewohnten, namentlich durch die Unterrichtszerrbilder verbreiteten Begriffe von Musiktheorie überhaupt nicht mehr mit lebendiger Kunst in Verbindung zu bringen sind. Während es hier insbesondere die Schulen mit einer in dumpfem Tiefstand niedergehaltenen Verknöcherung, die auf anderen Gebieten nicht mehr ihres gleichen haben dürfte, längst dahin gebracht haben, daß gerade die echtesten Begabungen sich gegen einen Zusammenhang dieser Art von Theorie mit Praxis und lebendigem Schaffen sträuben, liegt der tragikomische Höhepunkt dieser

Abirrung nun darin, daß andrerseits die Musikwissenschaft selbst heute im allgemeinen dahin gelangt ist, die Theorie mehr als technischen Hilfszweig aus ihrem Gebiet oder wenigstens in einen verschämten Winkel zu drängen; in Wirklichkeit ist die Theorie der eigentliche Inbegriff der Musikwissenschaft, ihr lebendigster Teil und Untergrund, nicht allein ihre Verkettung mit der Kunst, sondern in allen ihren Zweigen deren unmittelbarste Spiegelung.

Für die Harmonik selbst wie für ihre besondere Durchbildung in der romantischen Musik löst erst die Erfassung der großen inneren Entwicklungslinien den Blick von der verwirrenden Fülle der Einzelerscheinungen und vermag auch allein die Theorie über eine Zersplitterung in Ziffernbilder zu ihrem ursprünglichen Sinn einer „Anschauung" zu erheben, die zugleich in Erweckung des produktiven Kunsterlebens ihre pädagogischen Werte gewinnen kann. Harmonische Analysen dienen daher nur der Synthese, sind nirgends Hauptinhalt, sondern überall bloß Ausgang der Studien.

Die Romantik ist hier in ihrem kunstpsychologischen Verlauf als Gesamterscheinung überschaut. Daher ergab sich für ihre Harmonik eine Darstellung als die geeignetste, die durch ihre kritischeste Höhepunktswende einen Querschnitt zieht, um von diesem aus auch historisch vorwärts und rückwärts die Entwicklungszusammenhänge zu verfolgen; diese bedeutsamste Verdichtung, die wie in einem Brennpunkt die zusammenlaufenden Strahlen vereinigt, ist der Klangstil Wagners nach 1850, insbesondere im „Tristan". Für die Umspannung des ungeheuren Stoffes bot sich damit der unschätzbare Vorteil einer perspektivischen Verkürzung, welche die einheitlichen Grundlinien zusammenschließend überstreicht, zugleich aber konnte der harmonische „Tristan"-Stil, dessen genaue Kenntnis schlechtweg zur Beherrschung der Harmonielehre gehört und dessen Darstellung seit langem eine der dringendsten Aufgaben der Musikwissenschaft bildet, eine eingehende Umschreibung erfahren. Daß aber auch bei dieser das Hauptgewicht nicht in einer Spezialstudie gelegen ist, sondern in der Verkettung mit der ganzen Romantik, bedarf somit keiner besonderen Betonung mehr.

Nur als Illustrationen zu jenen inneren Entwicklungslinien wollen daher auch die sonstigen Notenbeispiele gelten. Sie unterlagen Beschränkungen, wenn einheitlicher Zusammenhang an die Stelle einer der Reihe nach über alle Einzelpersönlichkeiten der Romantik leitenden Ausführung treten sollte, für die auch der Raum eines Bandes viel zu gering wäre. Zugunsten dieses Gesichtspunktes durfte manche kühne Schönheit, sogar mancher bedeutendere Name im Herausgreifen der Einzelbelege übergangen werden. Indessen bleiben hier große Aufgaben offen; die Entwicklung der Harmonik bei den einzelnen Meistern von der Frühromantik an, ihr Ausbau innerhalb ganzer Gruppen und Schaffenszweige bis in Wagners Nachfolge und in die neueste Zeit hinein bieten eine Fülle von Einzelstudien in brachliegendem, höchst fruchtbarem Gebiet, für die es hoffentlich an Interesse und tätiger Mitarbeit nicht fehlen wird. Aber sie bedürfen eines Untergrunds von Begriffen und einer Ausschau über die durchlaufenden Teilzüge, um sich nicht in Einzelergebnissen zu verstricken und sich von der mißverstandenen Gründlichkeit einer Musikforschung zu befreien, die vor lauter „exakter Wissenschaft" am eigentlich Wissenswerten mit Vorliebe vorbeisteuert.

Der hier überblickte Abschnitt umfaßt, ohne strenge Abgrenzung zu erlauben, einen Zeitraum, der sich ungefähr mit dem 19. Jahrhundert deckt, und mündet ins Weiterwerden der Gegenwart, für die damit nicht mehr als ihre historische Grundlage aufgewiesen ist. So einfach sich manchmal, aus Fortwirken oder aus Reaktion, die weiteren Wege zu ergeben scheinen, die Zukunft prophezeihen oder gar vorschreiben zu wollen, ist ein Unterfangen, mit dem die Musikwissenschaft endgültig brechen sollte; es braucht Sehergabe genug, um in die Vergangenheit zu schauen.

Dringt man aus den allgemeinsten Grundlinien in die Harmonik ein, so erkennt man auch bald, daß selbst der hochromantische Klangstil im Grunde einfach und leicht zu durchdringen ist, trotzdem zunächst eine Auflockerung aller überkommenen klassischen Gesetze und der damit gegebene größere Reichtum an harmonischen Formen, Verbindungen und Ausdrucksmöglichkeiten Schwierigkeiten und verworrene Bilder zu bieten

scheinen; was aber hier vorgeht, ist eine Auflockerung zu allgemeineren, von der bestimmten Zuspitzung klassischer Normen sich lösenden harmonischen Gesichtspunkten und Grundvorgängen, die sich auch durchaus nach einheitlichen Grundzügen vollzieht. Selbst der „Tristan"-Stil ist im Grunde einfach und einheitlich, wie alles Große. Ueberhaupt liegt bei aller Harmonik das Interessanteste gar nicht immer in den komplizierteren Formen; ihre Enträtselung ist oft mehr die Frage einer gewissen Routine und macht die wirklichen Probleme nicht aus; diese liegen im Gegenteil hinter den einfachsten Dingen versteckt und zwingen oft bei diesen zu verweilen.

Dieses Buch setzt bereits grundlegende Kenntnisse in der Harmonielehre voraus; trotzdem es auch sonst nicht in der Anlage eines Lehrbuches gehalten ist, möchte es doch sowohl Fachmusikern wie auch jenen, die von anderen Gebieten aus Zusammenhang mit der Musik suchen, insbesondere zu S t u d i e n in der Musiktheorie Stütze und Anregung geben; dies vor allem insofern, als ein volles und richtiges Eindringen in die Harmonik erst nach Bewältigung der Grundbegriffe mit produktivem Beobachten, Einblicken in verschiedene harmonische Stilgebiete und die Arbeitsweise einzelner Meister einsetzt. In diesem Sinne ist auch die vorliegende Arbeit zu wesentlichen Teilen aus der Praxis des Unterrichts entstanden.

BERN, im August 1919.

Erster Abschnitt.

Grundlagen.

Erstes Kapitel.

Einstellung zur Theorie.

Harmonien sind Reflexe aus dem Unbewußten. Alles Erklingende an der Musik ist nur emporgeschleuderte Ausstrahlung weitaus mächtigerer Urvorgänge, deren Kräfte im Unhörbaren kreisen. In ihnen liegt auch die Naturgewalt aller Harmonik, nicht aber im Tönespiel, dessen farbig leuchtende Bewegtheit überhaupt nur in Spiegelungen psychischer, aus dem unterbewußten Tiefenbereich ausbrechender Energien ersteht.

Was man gemeinhin als Musik bezeichnet, ist in Wirklichkeit nur ihr Ausklingen, noch besser wäre es als ihr Auszittern zu kennzeichnen. Denn wo mit den Klängen die Erregung der Sinne anhebt, schlagen die tiefen Unruhen der Musik bereits an die Sphäre ihres letzten Verebbens; ihre wirklichen und ursprünglichen, die tragenden und gestaltenden Inhalte sind psychische Spannungsentwicklungen, und diese vermittelt sie nur in der sinnlichen Form, in der sie ans Ohr dringt. Die Klänge sind der hauchartige Niederschlag, den der eigentliche Lebensatem der Musik im Aufsteigen an die Tagessphäre findet. Die Energien gehen in die sinnlich wahrnehmbaren Klangwunder über wie der Lebenswille ins Weltbild. Erst an ihrer letzten Oberfläche tönt die Musik.

Im Werden der Formen liegen daher die schöpferischen Inhalte auch der Harmonik. Für sich betrachtet stellen die Harmonien leere Materie dar, und alle Gesetzmäßigkeiten, Formen

und Formeln, wie sie die Organisierung vom Klangbild aufweist, streifen nur die erstarrende Oberfläche der Musik und gleiten von ihr ab, ohne zu ihrem Kern hineinzuleiten. Das lebendige Grundgeschehen der Harmonien aber beruht darin, daß sie immer die heraufwirkenden Kräfte empfinden lassen, die sich aus den unbewußten Untergründen des Gestaltens zu greifbarer Gestalt in den sinnlich wahrnehmbaren Klangformen umsetzen. Das Wesen der Harmonik ist daher ihr stetes Erstehen, das Ueberfließen von Kraft in Erscheinung.

Und hier hat auch die Theorie anzusetzen, statt der Erscheinungen deren Vorquellen, das Wesen und den Ausdrückswillen der eigenartigen psychischen Kräftebewegungen zu erfassen, aus welchen sich die Harmonik entwickelt und erbaut, und die im Bilde der Klänge und im Strom der Klangfortschreitungen in Gestaltung schießen. Die Umsetzung gewisser Spannungsvorgänge in Klänge zu beobachten, ist die Kernaufgabe aller Musiktheorie. So allein ist es auch möglich, ein Einfühlen und Mitschwingen der lebendigen schöpferischen Kräfte auch im theoretischen Betrachten zu erwecken und die längst losgerissene Verbindung zwischen Theorie und Kunst wieder herzustellen. Wer zur Erkenntnis dieser inneren Lebensgestaltung der Harmonik vordringt, dem wird die Musik aus einer Symphonie der Töne zu einer Symphonie energetischer Strömungen, die sich breit ausladend im Fluße der Klangentwicklungen auswirken, anschwellen und verfluten, die Wellenbilder wirr verzerrtester Formen aufschießen lassen und sich wieder zum klaren Ausgleich glattgerundeter Verschmelzung lösen.

Nicht die äußere Natur und aller Aufbau physikalisch vorgebildeter Grundformen ist Schöpfer der Harmonik, sondern die innere, psychische Natur, die kraftbewegtem Gestaltungswillen in der Phantastik der Klangvorstellungen sinnlichen Ausdruck schafft. Der Anteil der Physik, deren Stellung zur Musiktheorie bisher gänzlich und verhängnisvoll verkannt wurde, besteht nur in gewissen organisierend eingreifenden Normen, und auch dies, wie gerade die romantische Harmonik zeigen kann, in sehr wechselndem, beschränkungsfähigem Maße. Soll daher

nicht nur für die ästhetische Kunstbetrachtung, sondern für die Theorie selbst der Gesichtspunkt gewonnen werden, die lebendigen Kräfte der Gestaltung den Erscheinungsformen, die nur ihr Ergebnis und letzte Verfestigung darstellen, voranzustellen, so gilt es auch hier, statt bei Klangformen und Klangverbindungen bei gewissen psychologischen Grundvorgängen anzusetzen, die sich in ihnen nur darstellen, die ihr tönendes Ausschwingen in jene Formen und durch jene Klangverbindungen treibt.

Zugleich aber vermag ein Zurückgreifen zu den eigentlichen Spannkräften selbst und ihren typischen Entwicklungsformen von der Musik aus ungeahnte Einblicke in psychologische Phänomene überhaupt, innerhalb der Musik insbesondere aber in die Grundzüge ihrer Stilpsychologie zu eröffnen.

Musik ist eine Naturgewalt in uns, eine Dynamik von Willensregungen. Hat man einmal den Blick dafür gewonnen, wie sich ihr unendliches Ineinanderwirken im unruhvoll bewegten Oberflächenspiel der Harmonik darstellt, so begreift man bald, in welchem Maße die eingewohnte, in das Klangphänomen selbst verkrampfte Betrachtungsweise der Theorie geeignet ist, die Erkenntnis vom Wesen der Musik und auch ihrer technischen Grundbedingungen zu zerstören.

Der Blick in die Musik ist durch Klänge verhängt. Die Theorie aber hat das Ohr für das Unhörbare verloren und damit für die Erfassung der Grundvorgänge, die durch Töne und Klänge nur hindurchschimmern. Aus dem Ausströmen drängender Willensspannungen ans Ertönen in Klang und Farbe ergeben sich auch alle typischen Formen, in denen sich die Harmonik entwickelt, und die Eigentümlichkeit ihrer innern Wirkungen. Die Klänge sind nicht wie einzelne Kristalle vorgebildet, deren sich wie zum Spiel einer schönen „Zusammenstellung“ die „Komposition“ bedient; Kristallisation ist Ende und Erstarrung einer Entwicklung. Die Theorie muß am lebendigen Grundprozeß, dem Ausbrechen und Werden zum Klang, einsetzen, um sich nicht zu Formelwesen und Schematismen in weitem Bogen aus der Musik herauszuverirren; sie darf nicht den Zauber des Unbewußten, der in ihr liegt, zerstören, sie muß ihn begreifen.

Neben diesem Kräftewirken mutet alles Klangsinnliche nur wie ein Spiel an, das die innere Dämonik der Musik übertäubt und in die Tiefen zurückgedrängt hält. Die große Lautlosigkeit ihrer Abgründe birgt überhaupt erst die ganze Furchtbarkeit musikalischer Spannungen; hier liegt auch, was im Grunde alle Sehnsucht zur Musik sucht, die romantische vor allem.

Der Klang ist tot; was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang.

Die Urform musikalischer Willensregung aber sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen; alles musikalische Geschehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik. Wir verspüren die elementarsten psychischen Grundvorgänge der Musik in einem gleichartigen Wirkungsausdruck in uns, wie ihn alle physischen Kräfte darstellen; die musikalische Energie verdichtet sich zur ersten Deutlichkeit in der Form oder wenigstens zunächst in der Empfindung von Bewegungsvorgängen. Die Musik ist daher keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien selbst in uns; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche Verspüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren.[1])

[1]) Im Lichte von *Schopenhauers* Weltlehre, unter deren nachhaltigem Eindruck gerade der „Tristan" entstand, würde sich die Gleichartigkeit dieser Kräfte so darstellen, daß sie überhaupt als identischen Ursprungs anzusehen wären und nur verschiedene Objektivationen der gleichen Urkraft, des „Willens", darstellen. Kein Werk hat auch in seiner musikalischen Symbolik und ganzen Ausdruckssprache diese Identität tiefer erfaßt als der „Tristan". Weitaus durchdringender und deutlicher als die Dichtung und ihre philosophischen Untergründe erklärt die Musik Wagners Enthusiasmus für Schopenhauers Hauptwerk („Die Welt als Wille und Vorstellung"). Sein eigenes Empfinden für Inhalt und Ausdruck der Musik fand er hier von philosophischen Voraussetzungen aus nachgefühlt und in geistiger Formulierung gestützt. Auch Schopenhauers Anschauung vom Wesen der Musik „als unmittelbarem Abbild des Willens selbst" findet ihre Bestätigung in der Gleichartigkeit vom Charakter der ursprünglichsten musikalischen Spannungen mit Bewegungsempfindungen, von psychischen Empfindungsenergien mit physischen Kräftevorgängen.

Mit all ihrem drangvollen Trieb in die Form findet diese Urempfindung musikalischer Energie ihre rudimentärste, schlichteste Gestalt im Phänomen der melodischen Linie. Diese ist daher als Einheit eines Bewegungszuges zu fassen, der in den Tönen nichts als seine sinnliche Auswirkung findet, seinem Wesen nach als ein untersinnlicher, psychischer Energievorgang, ein Spannungsverlauf. Der Ursprung aller Melodik vollzieht sich im Unbewußten, wie der weitaus größte Teil aller Lebensbetätigung, indem überhaupt das innere Weltganze von Bewußt und Unbewußt nicht eigentlich im Bilde von zwei Hemisphären zu vergegenwärtigen ist, (was zwei gleiche Hälften bedeuten würde) sondern nur mit einer kleinen gegen das Licht hinausragenden und bestrahlten Kuppe.

Das Ueberfließen von energetischen Inhalten in ihren sinnlichen Ausdruck, das Grundphänomen aller erklingenden Musik, bedeutet daher ihr Werden, zugleich aber ihr Freiwerden aus den unterbewußten Spannungen, ihre Erlösung in die Sinnlichkeit. Zu Faßbarem drängt das Unerfaßliche. Die Zweiheit von seelischen und sinnlichen Inhalten, die alle Musik durchdringt, findet im Phänomen des Melodischen ihre reinste und ursprünglichste Objektivierung: in der melodischen Linie als dem klangdünnsten, nicht über die Fülle des einzelnen Tones hinausschwellenden musikalischen Gebilde liegt die Grenze, wo der Gestaltungswille und seine Spiegelung im klangsinnlichen Ausdruck sich berühren und ihre Vereinung finden, wo der mystische Grundvorgang des Ausbruchs von Spannungen ans Erklingende sich vollzieht, die Wende von innen nach außen. Die melodische Linie ist die erste Projektion des Willens auf „Materie", auf zeitliche und räumliche Erscheinungsform; (räumliche insofern, als aus dem Charakter des melodischen Spannungsverlaufs, der eine Bewegungsempfindung ist, sich die unklare, unterbewußte Scheinvorstellung von Tonbewegung im Raume herausbildet, während objektiv räumliches an den musikalischen Sinneseindrücken gar nicht existiert; die gesamten musikalischen Raumvorstellungen sind daher sekundäre Begleitvorstellungen, Folgeer-

scheinungen aus dem energetischen Grundvorgang der Bewegungen.)

So stellen die melodischen Erscheinungen zwar den unmittelbarsten Ausdruck der gestaltend bewegten Strömungen dar, aber bereits auch in erklingendem Ausdruck, in Tönen, und damit schon zugleich weiter in gewisse Abhängigkeit von klanglich-harmonischen Erscheinungen gebannt.

Somit ist der tragende Inhalt einer jeden Melodiebewegung, aber auch jedes einzelnen Tones, den sie durchstreift, eine lebendige Kraft, ein aus dem Tone herausdrängender eigentümlicher psychischer Spannungszustand, den ich als „kinetische Energie" bezeichnet habe. Er wirkt in weitestem Maße und in verschiedenartigen Erscheinungsformen in die gesamte musikalische Theorie, die sich demnach als eine energetische Entwicklung darstellt und diese in Aufbau und Entfaltung der klanglichen Erscheinungen nur spiegelt; diese Auswirkung betrifft aber alle Zweige der Musiktheorie, die Harmonik ebenso wie die Melodik und lineare Kontrapunktik und (in gewissen Umformungen) die Rhythmik, alle Formen kunst und schließlich über die Theorie hinaus die Aesthetik und Stilpsychologie; denn auch für die Erscheinungen der Tonsymbolik sind die Bewegungsspannungen von grundlegender Bedeutung.

Für die Theorie der Melodik, namentlich aber auch für die technischen und ästhetischen Fragen der Melodik und Polyphonie findet sich dieser Gesichtspunkt bereits in meinen „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (Bern 1917) von den Grunderscheinungen aus in breiter Anwendung durchgeführt, zugleich auch dort (I. Abschnitt, 6. Kap.) in seiner Auswirkung zu den Spannungsformen der Harmonik dargestellt, letzteres in Grundzügen auch schon in meiner Vorstudie über die „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik" (1913). Um mich hier nicht zu wiederholen, beschränke ich mich auf die knappe Heraushebung weniger Hauptzüge, nur soweit sie der praktischen Durchführung und dem Verständnis der nachfolgenden Studien zur Harmonik dienen müssen.

Man muß vor allem daran festhalten, daß ein geschlossener melodischer Zug eine Einheit, und zwar ursprüngliche Einheit ist, die psychische Energie einer Bewegung, aus deren lebendigem, fortlaufendem Zuge sich erst die Einzeltöne herauslösen. Die geschlossene Einheit einer ganzen Bewegungsphase beansprucht Primärbedeutung gegenüber den einzelnen Tönen, welche sie auswirft. Aus den Tönen selbst ist nichts zu erklären, aus der Spannung, die sie durchstreift und erfüllt, alles. Der Ton, soweit er irgendwelchem musikalischen Zusammenhang angehört, ist nur einzelnes Moment eines Spannungsverlaufs; der einzelne Ton tritt überhaupt nur als Träger eines gewissen Energiezustandes in die Musik; wie sich zeigen wird, auch da, wo er keinem geschlossenen Linienzug angehört; denn die Bewegungskräfte der Musik beruhen längst nicht allein in geschehender, als Melodie sichtbarer Bewegung, sondern im Bewegungsdrange; dieser ist der eigentliche Träger aller der verschiedenartigen musikalischen, zugleich in Klang und Farbe ausstrahlenden Wirkungen.

Darum ist schon vom einfachsten melodischen Gebilde an der eigentliche musikalische Inhalt der Schwung des linearen Entwicklungszuges, der Entstehungsvorgang selbst, und schon hier erscheinen die Töne als das relativ Bedeutungslosere. Der Kerninhalt liegt in der innern Dynamik, die sich im Ansetzen und Ausgreifen, im Ausbauschen und Abebben der Linienwellungen, im Steigen und Sinken zu wechselnden Tonhöhenintensitäten spiegelt. Die Bewegungskraft ist der unbewußte Ursprung aller Melodik; man könnte ihn darum auch urbewußt nennen. Von ihm sind wie die Töne und überhaupt alles Erklingende auch die ganzen rhythmischen Erscheinungsformen nur ein konkret wahrnehmbarer Ausdruck.

Daher ist aber der geschlossene lineare Zug, der über die Töne gleitet und diesen gegenüber das Ursprüngliche bedeutet, auch nicht etwa als die nachträglich gezogene Verbindung zwischen den Tönen anzusehen — ein Mißverständnis, vor dem nachdrücklich zu warnen ist — sondern als der bewegende Gestaltungswille selbst: die geschlossene melodische

Bildung ist daher nicht als Summe von einzelnen Tönen zu verstehen, aber auch nicht als eine Aneinanderreihung ihrer einzelnen Intervalle, eine Vorstellung, bei der wieder nur die abgesteckte Tonreihe als das Gegebene, die nachgleitende Verbindung als etwas Passives, Sekundäres erscheinen würde. Der Bewegungsvorgang beansprucht vielmehr die Auffassung der aktiven, gestaltenden Ursprungskraft, die in allen erklingenden Erscheinungsformen ihre vielfachen Strömungen nur der Wahrnehmbarkeit vermittelt.

Die Töne sind eigentlich nur der Ballast der Linie. Anfang aller Erkenntnis vom Wesen der Melodik und damit überhaupt der Musik ist die Gewöhnung an den Gedanken, daß schon von der einfachen melodischen Linie an der eigentliche und weitaus bedeutungsvollere Inhalt das Unhörbare an ihr ist, oder, um es äußerlicher zu kennzeichnen, in ihrer Niederschrift die nicht gezogene Linie, die sich nur in einzelnen Noten andeutet; über die leeren Räume zwischen den Noten und über diese selbst hinweg flutet die Kraft. Daß sie und nicht das Tönespiel und das äußere Bild rhythmischer Anordnung die lebendige Spannung ist, die das melodische Empfinden ausmacht, ist im Grunde nichts als auch eine der vielen „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten", deren Erkenntnis gewaltsam durch den verkehrten Standpunkt unserer heutigen Musiktheorie verdrängt ist, die überall an den Erscheinungsformen, am Gewordenen, statt am Werdeprozeß ansetzt, die Töne ausschließlich und einseitig in ihre harmonische und rhythmische Organisierung hinaus verfolgt, statt zu der Dynamik ihrer tragenden unhörbaren Zusammenhänge zu dringen, die ihr Aufleuchten im Blitzeszug der Linienbewegungen auswirft. Wie diese Bewegungskräfte den Ursprung im Schaffensvorgang der Melodie darstellen, so erregen sie auch ein Miterleben ihrer Schwingungen in ihrem jedesmaligen Hören; ihr Mitmachen ist die Tätigkeit des Temperaments. Das musikalische Hören, das Erlebnis des Kunstwerks, ist gar nicht im Wesentlichen eine Gehörs- noch auch von Grund auf harmonisch-logische Verstandes-Tätigkeit, sondern der psychische

Spannungsverlauf eines Mitströmens mit dem Urvorgang der Bewegungskräfte.[1])

Die Energie der melodischen Linie verliert und verflüchtigt sich in die Töne, wie ins Bild der Tropfenstrahlen die Kraft, die Quellen aufschießen läßt; in ihrem Ausdruck geht die schöpferische Kraft bereits unter. Ueber die einfache Linie hinausgehend durchzieht aber der große tragende Schwung bewegender Energien, der alle Einzelwirkungen und Einzelstimmen verwebt und überstreicht, die ganze Musik, als eine Melodie im Großen, ein ins Riesenhafte aufschwellender Vorgang einer in ihren Ursprüngen energetischen Strömung; sei es, daß er sich in linearer Polyphonie über eine mehrfache Stimmenzahl ergießt, oder wie in der homophonen Musik unmittelbar zu dem mächtig verbreiterten Ausdruck der ganzen harmonischen Klangfülle anschwillt. Das Fließen einer Kraft, wie es seine einfachste Erscheinungsform in der einzelnen Linie findet, schlägt hier im Schillern der Klänge und Klangübergänge an die sinnliche Außenschicht, und der Akkord erscheint hier als die verbreiterte Ausstrahlung des Tones wieder, die Töne der Linie, bildlich gesprochen, ins Flächenhafte ausgebreitet. Und wie schon die Töne der melodischen Linie längst nicht deren Inhalt bedeuten, sondern nur letzte verstäubte Andeutung ihres Ausdruckswillens, so sind auch in der verbreiterten Melodie, die über Harmonien verströmt, die Klänge bei aller sinnlichen Fülle nicht Verdichtung, sondern Verflüchtigung vom Kerninhalt der Musik; wie überhaupt jegliche musikalische Ausdruckserscheinung sich bei weitem nicht in der Bedeutung dessen erschöpft, was an ihr wahrnehmbar für das Bewußtsein hervortritt, sondern nur ver-

[1]) Wie übrigens auch die Wurzeln musikalischer Begabung nur zum Teil u. zw. zum minder wesentlichen Teil in einer Gehörsbegabung liegen. Neben einem Gehörssinn und einer Sicherheit der inneren Klangvorstellungen, die als Fähigkeit zu leichtem und richtigem Ausdruck der musikalischen Gedanken sicherlich nicht zu unterschätzen sind, beruht die eigentliche schöpferische Begabung ganz vornehmlich in einer gewissen inneren Flugkraft, Bewegungen zu entwickeln und auszuspannen; in diesem Teil der Veranlagung liegt auch alles Formtalent verborgen.

mittelt, was unbewußt zu ihr gedrängt, ihre Gestaltung bestimmt hat.

Alle Ausdruckserscheinungen in der Kunst nennt man daher, weil sie sich nur gleichnishaft offenbaren, Symbole, „Sinn-Bilder", d. h. sinnliche Ausdrucksbilder des Seelischen.[1]) So ist auch die musikalische Technik selbst, als Ganzes genommen, Symbol, indem sie in allen ihren Wandlungen durch die verschiedenen Stilperioden mit ihrer gesamten Charakteristik und mit ihren vielfachen Einzelmerkmalen nur einen tieferen künstlerischen Gestaltungswillen zum Ausbruch hervordringen läßt. Der künstlerische Schaffensvorgang, dessen Vollkraft nur zersprengt in die Ausdrucksform hineinklingt, ist darum stets auch nur aus einem Zurückfühlen ins Unbewußte zu erfassen, aus einer Resonanzfähigkeit für die lebendigen Kräfte, die sich ans Licht des Kunstwerks verloren haben.[2])

Indessen ist die „kinetische" Energie nur die eine Form, in der die unterbewußten Spannungen der Musik sich äußern. Sie beruhen nicht nur in der Kraft fließender Bewegung, wie sie in der Linie oder ihrer verbreiterten Ausströmung durch ganze Klangkomplexe am Wirken ist, sondern mehr noch in dem psychischen Energiezustand verhaltener Bewegung, der nach einer Auslösung in weiterem Fortschreiten andrängenden Spannung. Indem die Töne, die von der fließenden Kraft eines linearen Zusammenhangs durchströmt sind, in einen Akkord aufgenommen werden, überträgt sich ihr Spannungszustand auf den ganzen Klang, als ein fortwirkender

[1]) Vgl. *Paul Häberlin* „Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst" (Bern 1916).

[2]) Es ist nicht anders als in jeder Kunst; da aber in der Musik die „Materie", worin sich die psychischen Energien offenbaren, nicht in greifbarer Stofflichkeit, sondern nur in sinnlicher Wahrnehmbarkeit (im Gegensatz zu den unbewußten Grundinhalten) beruht, ist hierin das Immaterielle der Musik bedingt, das selbst ihren Erscheinungsformen eigen ist, zugleich deren unendlich flüssige Anpassungsfähigkeit an alle Regungen aus unterbewußter Gestaltungstiefe, welche gerade den Romantikern die Tonkunst als Inbegriff der Kunst erscheinen ließ.

Wille, der zur Auslösung in Bewegung herausdrängt. Wie geschehende Bewegung das Ereignis der Melodie, so ist verhaltene Bewegungsspannung Inhalt der akkordlichen Bildungen. Ich bezeichnete sie in meinen theoretischen Arbeiten als „potentielle" Energie, auch diesen Ausdruck in freier Anlehnung der Bezeichnungsweise der Physik entnehmend. Die Umsetzung von kinetischer zu potentieller Energie in Akkorden beruht hierbei zum wesentlichen Teil, aber nicht ausschließlich, in den erhöhten Energiezuständen sogenannter „Leittöne".

Das Bestehen dieses eigentümlichen Kraftzustandes im Akkord an sich ist in der wunderbaren Fähigkeit des musikalischen Empfindens begründet, von der Auswirkung des Willens, (die sich in der strömenden Linienbewegung erfüllt,) zu seiner Spannkraft selbst (drängendem Ausdruck der Willensrichtung) überzugehen und in den gehörsmäßigen (bisher einseitig nach ihrer klanglichen Seite überschätzten) Eindrücken die Dynamik dieser psychischen Energien zu „symbolisieren". Dies ist das Grundphänomen der Harmonik überhaupt.

Wie jeder Ton einer melodischen Strecke seine fortweisende Bewegungskraft, so enthält jeder Akkord seine bestimmte Spannungsform, die aus ihm hinausdrängt, zur Weiterentwicklung harmonischen Geschehens. In ihr beruht auch die Charakteristik der Harmonik mit ihren unendlich reichen und zarten Wirkungen; sie sind ein Einfließen und Umsetzen von Spannungsenergien in Klangreize[1]); und wie die Melodik nur im Ausbruch

[1]) Innerhalb der einfachen melodischen Linie selbst gesellt sich daher zur kinetischen Energie ihres Verlaufs eine Fülle weiterer Kräftewirkungen, wenn man nun die Auswirkung ihrer Einzeltöne ins Harmonische mit in Betracht zieht, mag diese auch nur latent, d. h. nur erfühlt und nicht wirklich in akkordlicher Begleitung ausgeführt vorliegen. Denn sobald ein einzelner Ton in irgend eine bestimmte Harmonisierung eingedeutet wird, setzen an ihm gewisse potentielle Energien an, die seiner Stellung im betreffenden Akkord, ferner aber dem Wechselspiel dieses zu den übrigen Akkorden entspringen. Jeder Ton sendet Kräftebündel zu neuem Spannungsausgleich hinaus. Diese Spannungsempfindungen kommen bei der unbegleiteten Linie umsomehr in Betracht, als dann nicht wirklicher Klang, sondern nur Hinstreben, Wille zum Klang in einzelne Töne eindringt, sobald diese nur als Träger irgendeines bestimmten Akkordes in der musikalischen Vorstellung aufgenommen wurden. Und hat

bewegender Energien zu ihrer tönenden Andeutung beruht und schon der einzelne Ton in der Musik nur als Träger gewisser Spannungen Bedeutung hat, so läßt sich als erster und leitender Grundsatz der Harmonik definieren:

Jeder Klang ist nur ein gehörsmäßig gefaßtes Bild von gewissen energetischen Strebungen.

Nicht bloß alle akkordlichen Formen der Harmonik stellen sich als Ausdruck von bestimmten Spannungen dar, sondern auch alle akkordlichen Verbindungswirkungen. Schon in der einfachsten Kadenz und den konsonanten Dreiklängen selbst — um nur die Urformen klanglicher Erscheinungen herauszuheben — zeigt sich der musikalische Inhalt erst aus der Dynamik von Spannungen gegeben; denn Inhalt jeder Fortschreitung ist der lebendige innere Effekt, ein Kräftevorgang, aus dem erst das klangliche Idiom selbst bestimmt ist. Schon die harmonischen Grundvorgänge, die dominantisch-subdominantischen Wirkungen, sind rein energetisch begründet, ebenso wie bereits die schlichtesten konsonanten Akkordgebilde, Dur- und Molldreiklang, nur als Gegensatzformen potentieller Energie Grundformen einer zweifach und gegensätzlich ausstrahlenden Harmonieentwicklung, der beiden „Tongeschlechter", darstellen. Jeder Klang trägt die Spuren der unklanglichen Tiefe in sich, aus der er emporgerissen.

Konnte die Theorie schon bei der melodischen Linie übersehen, daß in einem dynamischen Grundvorgang ihr Ursprung und Inhalt beruht, so ist es erklärlich, daß bei der intensiven klangsinnlichen Wirkung der Harmonik die energetischen Grundlagen umso eher übertäubt und verdeckt bleiben konnten. Von dem Augenblick an, da die Theorie darauf verfallen war, am

---

man noch nicht die einzelnen Töne klar einer bestimmten harmonischen Vorstellung eingedeutet, dann sind es überall zahllose latente Spannkraftsmöglichkeiten, die nach Ausbruch und Auswirkung suchen; am stärksten und in erster Linie natürlich immer bei den vorspringenden, wesentlichsten Tönen einer Melodiebildung. — Das Phänomen der melodischen Linie, z. B. eines Motivzuges, verläuft daher wie eine Naturkraft, deren Aufzucken zugleich fortwährend das Absprühen von schwächeren, nach allen Seiten verstrahlenden Kräfteverästelungen begleitet.

äußeren Klangbild anzusetzen, war sie verurteilt, im Trockenen zu versanden. Sie ist aus den unendlich reichen Vorgängen einer inneren Dynamik bestimmt. Die klanglich-physikalischen Strukturrücksichten greifen nur modifizierend in die Ausstrebung der energetischen Spannungen ein; sie wirken auf eine Normalform hin, zu welcher unter einer Kohäsionswirkung der Töne aller Ausgleich der Kräfte hinstrebt, und welche diesen als klangliche Konsonanz symbolisiert.

Im übrigen sollen diese Grundlagen hier weniger theoretisch und abstrakt ausgeführt, sondern mehr von der praktischen Seite einer Einführung in einen bestimmten Kunststil her beleuchtet werden, dem sie hier nur im allgemeinsten Grundzug und Umriß vorangestellt sein mögen. Erst im Laufe dieser Darstellungen wird sich erweisen, wie die Gesamtheit der harmonischen Erscheinungen auf diesen einen Gesichtspunkt zurückgeht.[1])

In den beiden Erscheinungsformen von geschehender und verhaltener Bewegung, melodischer Strömung, die sich unmittelbar auswirkt, und der Spannkraft, die nach Bewegung drängt, liegen die eigentlichen Elemente der Theorie; es gibt keine harmonische Erscheinung, die nicht von diesen Spannungen durch-

[1]) Zugleich wird sich hiebei zeigen, wie längst vertraute Begriffe der Theorie bereits unausgesprochenerweise auf diese Grundzüge hindeuten, sie in manchen Einzelheiten oder gewissen Ausdrucksweisen bereits bergen, aus ihrer verkehrten, am Außenbild der Klänge einsetzenden Einstellung aber nicht an den Wurzeln zu fassen vermögen, und daß die von mir zur Grundlegung erhobenen Gesichtspunkte gar nicht so sehr eines Zusammenhangs mit der bisherigen Musiktheorie entbehren, wie ihnen schon vorgehalten wurde. Obzwar ich gestehen muß, daß ich bei meiner Auffassung von deren Stand und bisherigen Methoden (namentlich den in der Pädagogik noch offiziell eingeführten) diesen Vorwurf mit einiger Befriedigung auf mich nehmen würde, muß ich doch darauf hinweisen, daß sich die Erkenntnisse von Spannungsvorgängen als Wesen und Ursprung der Musik oft mitten aus hölzernem Formel- und Regelwesen gewaltsam Bahn zu brechen suchen und nur der Formulierung, vor allem aber — und hierin lag der hemmendste Rückstand — der psychologischen Fundamentierung harrten. (Als stärkste Annäherung an die Erfassung des Spannungsinhalts der Harmonik erwähne ich immer wieder die kleine Harmonielehre von *August Halm* (Verlag Göschen 1900) und manche seiner Aufsätze, teilweise jetzt gesammelt unter dem Titel „Von Grenzen und Ländern der Musik", München 1916.)

setzt wäre, mögen diese noch so verborgen und in letzten Ausstrahlungen die Klangwirkungen durchdringen. Von unten herauf steht die ganze Harmonik wie unter einem gewaltigen Vibrieren von Kräften, die in ihr Klanggefüge hinaufwirken, wie gegen eine ungemein leichtflüssige, nie auszitternde Oberfläche, Schwingungen ganz anderer Art als die vielfach kombinierten Tonschwingungen selbst sind die Seele der Harmonik.

Erblickt man aber als das Wesen der Harmonik das Einströmen von unterbewußten Energien in Klang, von Kraft in Erscheinung, so wäre anderseits dieser Vorgang nicht in seiner Vollendung erfaßt, wenn man die klangsinnlichen Momente selbst in ihn nicht einbeziehen würde; die harmonischen Wirkungen sind erst mit dem Ausschwingen in alle die farbenreichen Verschmelzungseindrücke erfüllt, und den klangsinnlichen Ausdruckscharakter der Musik übersehen hieße nichts anderes als die umgekehrten Fehler begehen wie die bisherige Theorie, die von ihm allein ausgeht und die unterbewußten Gestaltungskräfte nicht sieht. Jede einzelne Erscheinung der Musik, von der einfachsten Linie angefangen, zeigt dieses Uebergehen von Unhörbarem ins Hörbare, von psychischen Spannungen ins sinnliche Ertönen. Nicht also die Verkennung oder Außerachtlassung der in der klanglichen „Materie" liegenden Momente, sondern ihre Erkennung aus anderer, entgegengesetzter Einstellung ist mit der hier vorangestellten Grundanschauung vom Wesen der Musik für die Theorie gegeben. Man muß von unten- und innenher, nicht von außenher zu ihnen dringen. Ihr vollsinnlicher Ausdruck selbst ist sogar erst damit zu erschöpfen. Die verschiedenen historischen Epochen zeigen auch ungeheure Verschiedenheiten in der Bedeutung und Eigenwirkung, zu welcher sie die klangsinnlichen Momente der Musik gegenüber den inneren dynamischen hervortreten lassen; es gibt Stilperioden, in welchen sie gegenüber einer intensiven Zuwendung z. B. an die rein linearen Ausdrucksenergien stark zurückgedrängt bleiben, was sich auch in einer gewissen asketischen, blassen Gleichförmigkeit der Harmonik äußert, (wie etwa in der holländischen Polyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts), während gerade für die hier in Rede stehende Epoche der

romantischen Musik die zu höchster Klangsinnlichkeit gesteigerte Farbenkunst eines der Hauptmerkmale darstellt. Schwankungen der Harmoniestile sind aber nicht nur durch das Maß, in dem das sinnlich-konkrete Moment gegenüber den psychischen Spannkräften hervorgekehrt ist, bestimmt, sondern auch durch die Art ihres Ineinanderwirkens. Auch das vermag namentlich die Romantik zu erweisen. Alle historischen Wandlungen in der Musiktechnik sind nichts als reichverschiedene Formen, in welchen dieses vielfache Schwanken zutage tritt.

Aber auch davon abgesehen, daß es ganz mißverständlich wäre, das klangsinnliche Element in seiner Bedeutung für die Musik und ihre Stile zu übersehen, besteht gerade zwischen diesem selbst und den energetischen Vorgängen ein inniger Zusammenhang, und es wird sich durchgängig zeigen, wie erhöhte innere Dynamik auch gesteigertes Farbenspiel auslöst, und daß eine diffuse Unruhe der Energien es ist, die auch den Taumel der klangsinnlichen Reizwirkungen in der Romantik zeitigt.

Selbst die klangprächtigste Harmonik beruht nicht in ihren tönenden Ausdrucksformen, und diese machen keineswegs ihren wesentlichen Inhalt aus. Aber ebenso sind auch die Entwicklungslinien, aus denen sie innerhalb eines bestimmten Musikstiles selbst historisch bedingt ist, von einer theoretischen Betrachtung nur zu gewinnen, wenn diese statt auf die sichtbaren Klangformen auf das Erstehen zu ihnen gerichtet ist. Kein Musikstil mag vielleicht deutlicher als derjenige Wagners im „Tristan" erkennen lassen, daß wir in der ganzen Harmonik mit dem Willen, in letzter Linie erst mit dem Ohr hören.

Zweites Kapitel.

Die psychologischen Grundlagen der romantischen Harmonik.

Indem aber das Wesen der Klänge in Umsetzung von Spannung zu Klang, von psychischen zu konkreten Erscheinungen beruht, stellt für die Musik überhaupt die Harmonik die Uebergangsschicht vom Unbewußten zum Bewußten

dar. Wenn diese untrennbaren, überall in tausend unsichtbaren Uebergängen ineinanderstreichenden Lebenssphären, die in ihr verwoben erscheinen, im Laufe der Geschichte stetig wechselnde Stileigentümlichkeiten von mannigfaltigstem Gesamtbild ergeben, so weist dies auf formbildende Voraussetzungen zurück, die letzten Endes weit über die Musik übergreifen und in kulturpsychologischen Erscheinungen und Strömungen der gesamten Geistesgeschichte zu erkennen sind. Das Unbewußte sucht unter dem Drucke seelischer Spannungen neue Ausdrucksformen. Jene seelischen Kräfte, die dunklen und die verstandesklaren, die unendlichen und die endlichen, sind in den gesamten Eigentümlichkeiten ihres Ineinanderströmens auf das innigste durch das ganze Weltgefühl eines Zeitalters bedingt. Und wo immer man den Ausdruckswillen einer Weltanschauung selbst hinter allen Wandlungen des geschichtlichen Kunstbildes zu erfassen sucht, zeigt sich das letzte und allgemeinste Grundproblem jeglicher Stilkritik in der Frage nach der Auseinandersetzung zwischen den bewußten und unbewußten Gestaltungskräften gegeben.

Diese innere Einheit zwischen allgemein geistigen und musikalischen Erscheinungen zeichnet sich namentlich in der romantischen Kunstepoche mit allen ihren historischen Wandlungen stark ab und ergibt sich aus der gemeinsamen Wurzel umfassender psychologischer Grundlagen. Gerade im Hinblick auf das Wesen des Harmoniestils mit seinen gesamten technischen Erscheinungen ist daher die Frage, was man überhaupt unter dem romantischen Ausdruckswillen versteht, in erster Linie kunstpsychologisch anzufassen und zunächst aus so weitem, bis an die letzten allgemeinsten Einstellungen zurückgehendem Abstand zu umschreiben, daß vorerst die Musik selbst kaum noch gestreift wird; trotzdem erscheinen schon damit ihre eigentlichsten, unsichtbaren innern Entwicklungsbedingungen gegeben. Die Einwirkung kommt nicht von außen, längst nicht allein aus den dichterischen Stoffen, mit denen die Tonkunst verschmilzt, sondern tief aus dem gemeinsamen Quell eines Weltgefühls, das sich auch unmittelbar in der Musik und ihrer Technik äußert,

nicht bloß vermittelt durch die Beziehung auf eine geistige oder bildhafte Phantasiewelt; das gesamte Fühlen ändert sich; die Kräfte, welche die Harmonik in ihre Erscheinungen treiben, sind nicht außermusikalisch, sondern psychisch-musikalisch; wie denn auch der große Philosoph des romantischen Zeitalters die Musik als unmittelbares Abbild des Willens bezeichnete.

Die Spannung zwischen Bewußtem und Unbewußtem konnte nirgends zu größerer Not werden, als unter dem Eindruck einer Kunsteinstellung, wie sie die klassische Periode in der Musik und Literatur um die Wende des XVIII. Jahrhunderts darstellt; sie hatte ihr beruhigendes Gleichgewicht in einer Weltanschauung gefunden, welche die dunklen Lebenskräfte überwand und sich vom Schauen ins Jenseits und Erschauern vor bangen Unendlichkeiten befreite; den Menschen und sein Kraftbewußtsein stellte sie in den Mittelpunkt aller Dinge und kehrte sich im Lebensgefühl wie im künstlerischen Ausdruckswillen dem Licht und der Betonung der Sinnenschönheit zu. Das klassische Weltbild entstand aus dem vollkommensten Siegesgefühl der bewußten über die unbewußten Kräfte.

Von der zusammengerafften Wucht eines Lebenswillens, der die unbewußten Kräfte in sich zu bannen suchte, erstrebt die Romantik Erlösung; die ersten, noch inmitten der vollen Hochblüte klassischer Musik auftauchenden Merkmale romantischen Empfindens sind die Sturmzeichen einer psychischen Revolution, welche den gefestigten Unterbau klassischer Kunst- und Weltanschauung allmählich unterwühlte. Im Klassizismus hatte der Mensch sich über die Weltfurcht erhoben, prometheisch sich selbst dem Glanze entgegengebreitet: in der Romantik wird ihm von neuem bange. Das geklärte Weltbild des Klassikers erscheint ihr bald als ein Trugbild. Die künstlerische Seele taucht wieder zum Chaotischen hinab, in einem Lebensgefühl, das im Gegensatz zur vertrauten Hingabe an die sichtbare, die Sinnenwelt, wieder unter ihren unsichtbaren Untergründen erzittert. Die Abgrundsgeister, welche der klassische Mensch beschworen hatte, um lebenstrunken den Tag zu sehen, steigen von neuem auf und umdämmern die Welt mit phantastischem Spuk. Die Romantik

ist eine neue Störung des Gleichgewichts zwischen geistig-organisiertem Weltbild und den psychischen Kräften, welche in dieses nicht aufgenommen waren.

Der ganze Ausdrucks*wille* der romantischen Kunst wird damit ein anderer; sie ruft die dämonischen Gewalten ins Wachbewußtsein herauf und verwebt sie mit ihm; sie kehrt sich ihnen von neuem zu, magisch angezogen von ihrem geheimnisvollen Zauber, will ihr Weiterwirken, nicht ihre Auflösung in die überstrahlende Helle.

Der Mensch, der, vom Blick ins Jenseits noch beunruhigt, von sich als „Gast auf Erden" im Liede gesungen hatte, fühlt sich mit dem vollgereiften klassischen Lebensempfinden heimisch und als Herr auf Erden, als der Bezwinger aller Geister, die jenseits vom Lichte walten; der Hymnus an die Freude ist eigentlich der Ausklang all seiner Finales; den Romantiker treibt es wie in Flucht weit über die Erde traumhaft hinaus. Der Klassizismus, wo immer seine Welteinstellung in der Kunst zum Durchbruch kommt, ist eine Krise.

Denn in ähnlichen, wenn auch unregelmäßigen Pendelschwingungen geht es ruhelos durch die gesamte Geistesgeschichte aller Zeiten und aller Gebiete. Es ist das große Suchen der Kunst.

Daß daher die Romantik zeitlich unmittelbar aus dem Klassizismus hervorgeht, beruht im Vorgang einer Reaktion gegen ihn und gegen die ganze rationalistische Zuspitzung seines Weltbildes.[1]) Daraus erklärt sich auch die (namentlich in der Musik sehr klar zu verfolgende) Erscheinung, daß die Anfänge romantischen Kunstcharakters inmitten klassischer Formen auftreten

[1]) Vgl. *Gustav Wyneken* „Luther" (Zeitschrift „Die Freie Schulgemeinde", Jahrg. VIII, Heft 2, Jena, 1918, S. 50: „Kulturen dieser Art, die also auf Verdrängung des Gedankens an das Jenseits und an das Problematische des menschlichen Daseins beruhen, nennt man klassisch oder klassizistisch (zugleich rationalistisch). Eine solche Kultur in sich abzurunden ist eine verhältnismäßig leichte Aufgabe; aber sie halten nicht lange vor. . . . Perioden, die beherrscht sind von den aufsteigenden Komplexen des verdrängten Todesproblems und die das Vertrauen zum Wachsein verloren haben und ihre Offenbarungen aus einem Traumzustand schöpfen, nennt man romantisch. Sie folgen mit Notwendigkeit auf klassizistische und beweisen, daß die kosmische Fragestellung sich aus der Seele nicht ausrotten läßt."

und sich erst sehr allmählich von diesen lösen, sie von innen heraus weitend, zersetzend und durchbrechend; erklärt sich ferner, daß die Gipfelung des Klassizismus notwendig die Ueberleitung zu romantischem Schaffenscharakter auslöst. Der größte Klassiker, Beethoven, vollführt diese Wende, beide Kunstrichtungen in sich vereinend, wie es im Wesen der anbrechenden Romantik liegt; aber diese Vereinigung ist kein stilles Nebeneinander, sondern das Gären eines Kampfes, der von den Tiefen her die ganzen Seelenkräfte durchwirkt. — So kommt es aber auch, daß noch sehr früh, inmitten klassischer Kunst, noch längst vor einer eigentlichen zusammenhängenden Entwicklung in die Romantik hinein, vereinzelte, oft überraschend und blitzartig vorbrechende romantische Züge das Wetterleuchten aus den Tiefenhorizonten verraten, (wie bei Mozart, aber auch schon bei Haydn).

Indem sich der romantische Künstler, vom Taghellen weggewandt, tiefer in sich selbst zurückversenkt, spiegelt sich ihm das Hinabdringen zu den dunkleren, im Unterbewußten wirkenden Urvorgängen seines Schaffens im Fortsehnen zu Unendlichkeiten und Unwirklichkeiten. Er sehnt sich in seine eigene Tiefe, während er nach außen Fernen zu suchen meint. Wenn daher die romantische Kunst schon in der Wahl der äußern Geschehnisse, in denen sie sich darstellt, das Ausschweifen zu Fernen des Raumes und der Zeit und das Zauberspiel der Unmöglichkeiten liebt, so liegen darin selbst nur die nach außen, ans Weltbild selbst zurückstrahlenden Kennzeichen und Erscheinungsformen, die aus jenem psychologischen Grundzug hervorgehen. So verschieden und charakteristisch sich daher die Stoffe der Romantiker vom klassischen Kunstgebiet sondern, von ihren psychologischen Voraussetzungen aus betrachtet stellt sich die Romantik auch hierin als eine gegebene, notwendig eintretende Weiterentwicklung des Klassizismus dar: denn sein ganzer Ausdruckswille, wie er aus der gesamten, auf den Menschen als Mittelpunkt der Welt gerichteten Geistesanschauung ausstrahlte und in der Musik insbesondere eine ausgesprochen subjektive Ausdrucksrichtung einleitete, findet seine natürliche Steigerung in jener tieferen

Rückversenkung bis ans Unbewußte, der ein weites, unerfüllbares Sehnen als der tragende Grundzug romantischen Empfindens entspringt.

Nirgends Erfüllung, wie sie sich im klarbewußten Weltbild spiegelt; ein Ahnen aus dem Unbewußten, dunkles Wollen und Hinausdrängen tritt in Gegensatz zur klassischen Abgeklärtheit; die Unerlöstheit, das Sehnen, das sich nie stillt und vollendet, wird zum Lebensgefühl; denn würde es sich erfüllen, so würde es sich selbst aufheben; daher ein stetes Weiterrücken unerreichbarer Ziele, letzten Endes die Sehnsucht nach der Auflösung ins All, die auch den religiösen Charakter der Romantik bedingt. Daher auch eine Leidenschaftlichkeit, die sich bis in Verzückung hineinsteigert. Ferner ein unruhiges Ineinanderdringen vieler gleichzeitiger Empfindungen. Während der Klassizismus das voll zur Klarheit erstandene Schaffen in der Kunst heraushebt, empfindet die Romantik dies als nüchtern und sucht das Kunstwerk mehr in seinem Auftauchen, in einem tieferen, dämmrigen Stadium seines Vorbrechens zu fassen.

Daher auch ein eigentümlich traumhaftes Erlebnis der äußeren Sinneswelt, ihrer Geschehnisse wie ihrer Natur, ein fast krankhaftes, von ungestilltem Sehnen geweitetes Aufsaugen ihrer Stimmungen; die klassische Kunst war in voller schönheitstrunkener Lebensbetonung ausgereift, der Romantiker leidet wieder unter der Schönheit. Daher gewinnt sie als eigentümlichen Zug ihren oft starken Einschlag in die Melancholie. Aufsteigendes Dunkel und Dämmer beginnen überall dem romantischen Empfinden die Welt einzuhüllen, die dem Klassiker im Glanze erstrahlte. Natur und Leben tauchen in ein ahnungsvolles Zwielicht.

In ihren Symbolen läßt daher die romantische Darstellung im Lauf ihrer Entwicklung bald das Deutliche mehr ins Andeutende verschwimmen; die Sinne werden zum Sinnen; bis schließlich, gegen das Ende des XIX. Jahrhunderts, mit dem „Symbolismus“ einzelne Kunstrichtungen bis zu deutender Mystik und mit dem „Impressionismus“ mehr ans bloße Ausstrahlen der Dinge übergehen, statt auf diese selbst noch gerichtet zu sein.

Das Lebensbild erfüllt in der Kunst mehr die Resonanz dunkler Tiefenvorgänge als die klare Darstellung der Dinge. Feste Formen lösen sich wieder ins Nebelhafte. Und wie der Romantiker die Welt in Dämmern und durch traumhaft verschwimmenden Blick sieht, so rückt ihm auch die klare klassische Harmonik mehr und mehr in nebelhafte Ferne; seine innere Klangphantasie spielt mit einem dämmrigen Hören, das die Konturen verfließen läßt. Helle und Düsternis wogen auch durch die Klangfarben in stetem, oft grellem Wechsel. Die unsichtbaren Kräfte wirken herauf, was sich in gärender Durchsetzung der Klänge mit energetischen Spannungen darstellt.

Alles, was dem menschlichen Geiste Beunruhigung schafft, sucht er erst ins Spiel zu bannen. In märchenhaftes Ausschwelgen breitet die romantische Phantasie wie zu üppigem Getändel erst aus, was ihr neue Weltfurcht schuf. In dämonischem Hang treibt es die Romantik zum Spiel; es ist heimliche Beschwörung einer Angst in anmutig beruhigendere Formen. Darum ist es auch kein Zufall, sondern in der Psychologie der Romantik gegeben, daß sie in einem hauptsächlichsten Zug ihrer Entwicklung dem Theater zudrängt, und wo nicht die Kunst für die Bühne selbst bestimmt ist, da strebt sie ihr in Haltung und Gebärde wenigstens entgegen; war es doch die Romantik, die sogar dem intimsten Zweige stiller, einwärts gerichteter Kunst, dem Liede, seinen Einschlag ins echt Dramatische gab. Sie liebt es darzustellen, im Phantasiespiel nach außen zu kehren, was sie im Innern erlebt, aber zu erleben fürchtet.

Auch den vorklassischen Geist trieb die Weltfurcht zur Einkehr in sich selbst zurück; daher seine vorwiegend religiös verinnerlichte Einstellung zum Uebersinnlichen; auch er hatte eine Scheu vor der Lebensbetonung, die in der Antike und Renaissance Triumphe feierte; im Geiste des romantischen Jahrhunderts ist aber die Empfindungsrichtung eine umgekehrte; er hat den Klassizismus hinter sich; er sucht die großen unlösbaren Angstgefühle, die ihm von neuem vor den Sinn treten, von sich weg zu bannen, wie in einer Flucht aus sich selbst; daher die nach außen proji-

zierte Phantasiewelt, die sich ihm wie Spiel und Schauspiel entwickelt.

Daher aber auch in allem eine gesteigerte Farbenpracht (z. B. auch in der Musik), nicht eine Weltscheu, die das Licht abdämpft, wie die vorklassische; denn hier sind es unter hell erstrahlender Oberfläche neu erstehende Tiefenregungen, die nunmehr ein in reiche Farbenbrechung zersprengtes Licht in buntem Geschimmer nach außen reflektieren, nicht wie in früheren Epochen am Sinnlichen vorbei sondern durch dieses hindurchdringend. Das ist eine Erscheinung, die sich insbesondere auch ganz genau im Wesen der romantischen Harmonik darstellt; denn es wird sich zeigen, wie sich ihr Farbenreichtum vom klaren Harmoniestil der Klassiker aus durch Vorgänge entwickelt, die von untenher, aus musikalischen Kräftewirkungen unterhalb des sinnlich Erklingenden, die Musik in steigernden Unruhen aufwühlen.

In ihrem ganzen Bereich, von der schreckhaft-phantastischen bis zu ihrer stillen Kunst erklärt sich die Romantik aus dem gleichen Grundzug einer tiefen Beunruhigung. Sie flüchtet sich sogar zur Heimeligkeit mit der Inbrunst eines Geängstigten. Darum liegen keineswegs nur in den Stoffen selbst ihre Eigentümlichkeiten, sondern vielmehr im Weltblick, in der Art wie sie gesehen und erlebt sind; sie sind auch an sich darum nicht durchwegs neu. Dies zeigt sich schon in der Naturpoesie; der Wald z. B., von dessen Rauschen die romantische Kunst voll ist, ward besungen, seitdem es eine Poesie gibt; die Romantiker aber haben eine besondere Art, ihn zu lieben und seine Geheimnisse zu sehen; auch wo sie ihn nicht mit dem Gelichter seiner Geister und Kobolde erfüllen, klammern sie sich an seine traute Heimeligkeit mit einem Naturgefühl, das ein Unheimliches in seinem Grunde birgt, in aller Naturfreude ein Grauen und Furcht vor unbekannten Dingen, zugleich mit der Versenkung ins Unendliche, das dem romantischen Menschen in allen Erscheinungen der Natur und des Lebens entgegenblickt. Das ist ganz der Spiegel des gesamten romantischen Lebensgefühls, das von der lichtfrohen klassischen Einstellung zwar ausgeht, mehr und mehr aber aus den dunklen Innentiefen in Erregung und weitausschweifende Unruhen getrie-

ben wird. Gerade die traute, eigentümlich reizvolle Art, in der die Romantiker den Zauber kleiner und intimer Naturbilder darzustellen wissen, wie sie im vollsten Gegensatz zu ihrer schreckhaften Phantasiewelt immer wieder in Hain und Flur, innig zum Gerausche der Mühlen und Bäche sich zurückflüchten, zeugt von ihrem verstörten Sehnen nach einer tiefen Beruhigung.

Schatten, die ins Weite weisen, überdüstern die schwärmerisch geliebte Naturpracht. In Bild und Dichtung liebt die Kunst statt der hellstrahlenden die stimmungshaft eingesponnene Natur; Landschaften, deren Ruinen und verwitterte Bäume in irgend welche dunkle Fernen und Zusammenhänge deuten. Die ganze Atmosphäre birgt unsichtbar gewisse Bangigkeiten, die sich an Vertrautes und freundliche Bilder klammern und sie in ihre Wirrnis hinabzuziehen drohen. Wo aber die Empfindung romantischen Charakters sich weitete und von sanfteren Anfängen spielerischer Traumwelt in große Entwicklung sich ausfaltete, da nahm die Weltfurcht bald Formen an, neben welchen auch das Märchenspiel und die behagliche Naturromantik der Anfänge hausbacken erscheinen mußten; auch in der Musik verblassen schon neben Wagners älteren Bühnenwerken Schumanns und Mendelssohns geschwächte Aufflüge in die Phantastik.

Die Erfüllung der Kunst mit unbewußten Inhalten war bei den Romantikern ein Merkmal, das sie selbst bald erkannten. Schon die ersten Verkündiger romantischen Geistes sprechen in ihren Schriften davon. Ricarda Huch[1]) nennt sie darum die „Entdecker des Unbewußten"; nicht als ob es irgend eine Kunst gäbe, die nicht aus dem Unbewußten schöpfte; aber das war das Eigenartige bei den Romantikern und bedingt ihre sonderbare Kunsteinstellung, daß sie sich völlig darüber klar waren, und daß sie mit Absicht und Betonung in die Helle des bewußten Lebens und der greifbaren Dinge das Unbewußte heraufwirken und seine Geheimnisse in die Sinnenwelt hineinsprechen ließen. Nicht allein an der Intensität der Hingabe ans Unbewußte, son-

[1]) „Blütezeit der Romantik" (2. Aufl. Leipzig 1901); „Ausbreitung und Verfall der Romantik", (1902).

dern an der Art der ganzen Einstellung zu ihm lag die Eigentümlichkeit des Erlebens. Daher könnte man bei den Romantikern von einem selbstbeobachtenden Phantasieren sprechen, eine eigentümliche Mischung von Verstandes- und Gefühlsmäßigem ergab sich daraus. Sie gelangen mitunter bis zu einer spielerischen Betrachtung der eigenen Psyche, die als Selbstbespiegelung bis zur Ironie manchmal ihre sonderbarsten Blüten treibt. Allerdings sind dies Erscheinungen, die mehr in der Literatur der Romantik und ihrer Aesthetik selbst zu Tage treten.[1]) Sie verlieren aber ihre Merkwürdigkeit, wenn man bedenkt, wie sich die Romantik aus dem klassischen Kunstprinzip löst und von ihm aus erst allmählich ins Unbewußte ausschweift; indem die Romantiker daher an eine Geistesepoche anknüpfen, deren Weltbild aus dem Hervorkehren des Bewußten und Sinnfälligen erstanden war, indem sie sogar noch innerhalb dieses Weltbildes ihre ersten Wurzeln faßten, lösten sie sich vom bewußten Denken auch nicht, als die dunklen Kräfte aus dem Unsichtbaren an die Oberfläche drängten; von der Helle ausgehend wollten sie auch zu ihnen hinab schauen. Daher die Merkmale der Selbstbeobachtung. (Doch steht auch die Art ihrer Phantastik, die eine Bannung dunkler Seelenkräfte ins Spielerische darstellt, damit im Einklang; denn auch damit spiegeln sie in die äußere Sinnenwelt hinein, was sie aus fernen Tiefen beunruhigt, und suchen es sich selbst bewußt zu machen.)

Auch witterten sie in vielen längst vergangenen Zeiten und Kunstrichtungen mit empfindlichem Spürsinn geistesverwandte Züge, überall diejenigen, welche in die metaphysischen Lebensfernen wiesen; doch auch dieser ursprünglich intuitive, psychische Zusammenhang führte vielfach zu bewußten und berechnenden Archaismen, Anlehnungen an äußere Merkmale vergangener Epochen. Aus dem nationalen und volkstümlichen Kolorit,

[1]) Vgl. *Arthur Kiessling* „Richard Wagner und die Romantik" (Leipzig 1916) S. 24: „Auf dieser Grundlage ruht die romantische Theorie der Ironie als einer Lehre von der Spaltung und Selbstbeobachtung des Ich, als der Fähigkeit und des Bewußtseins, aus jedem Zustande des Gefühles, der Phantasie, der Illusion, sei er auch noch so tief und so kompliziert, mit einem Schlage verstandesmäßig sich emporschwingen zu können."

das besonders die deutsche Romantik in allen trauten Reizen seiner heimischen Art und seiner von freundlichem Raunen erfüllten Natur erfaßte, liebte und vertiefte, treibt es in aufgescheuchten Unruhen weltüberstreichend in die Fernen, zum sehnsuchtsvollen Hineinträumen in die orientalische, auch die südländische Pracht; namentlich aber die nordischen Dämmertönungen kamen dem Charakter der deutschen Romantik entgegen, wie im Gegensatz zur klassisch-antiken die nordisch-germanische Sagenwelt.

Der Hang in die Ferne und zu verschwimmenden Dämmereindrücken, zugleich die aufwühlende Leidenschaftlichkeit zeitigen in allen Künsten der Romantik zugleich auch ein Ausschweifen in der Form wie in den Ausdrucksmitteln, Dehnung und Zersplitterung der straff gezogenen klassischen Ausgeglichenheit, aber auch dies erst mit der Zeit und entgegen ursprünglicher Absicht; dieser Zug liegt in ihrer Entwicklung, aber nicht in ihren Anfängen. Ursprünglich weist sie sogar, (im Gegensatz zum „Sturm und Drang") eine ausgesprochen formalistische Tendenz auf, und wenn sich die ersten Romantiker ausdrücklich gegen das Formlose, gegen „bloße wilde Naturergießung" (A. W. Schlegel) wenden, so ist das sehr erklärlich, denn ihre Kunst beginnt sich in ihren aufsteigenden Phantasmen erst aus klassischen Grundlagen zu erheben und allmählich deren klare Konturen zu umnebeln.[1]) So widerspricht die weitere Entwicklung diesen Lehren der Anfänge ganz bedeutend; diese scheinen den stürmischen Hang noch wie gewaltsam ins Maß weisen zu wollen, ihres Anknüpfens an klassische Kunst bewußt. Das innere Leben der Romantik ist maßlos. Lag doch ein gewisses Moment aus der Sturm- und Drang-Bewegung in den Grundlagen der Romantik unleugbar auch schon darin, daß sie in die verstandesmäßig gestrafften Formtendenzen wieder überall das Gefühlsmäßige

[1]) *Edgar Istel* („Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland", Leipzig 1909) bemerkt mit Recht, „daß der später allgemein in Uebung gekommene Gegensatz zwischen „klassisch und romantisch" . . . . ursprünglich der Bestimmung des Romantischen völlig fremd war und sich erst herausbildete, als man das Romantische in dem Sinne zu erfassen begann, der ihm heute noch vorzugsweise anhaftet." (S. 2.)

freier vorbrechen ließen. In der Musik liegen die ganz analogen Erscheinungen allmählicher Entfesselung aus den klassischen Formbegriffen vor.

Mitten aus dem Klassizismus heraus wurde daher gerade um das Wendejahr 1800 eine Bewegung ins neue Jahrhundert getragen, welche zuerst von einer vorwiegend literarisch und ästhetisch orientierten Gruppe (Jena 1799) verkündet wurde, aber weit darüber hinaus als ein neuer künstlerischer Ausdruckswille in der ganzen mitteleuropäischen Kultur überhaupt in verschiedenen eigenartigen Kunstformen sichtbar ward und auch in der Musik mächtig anschwoll, in mehreren Wellenstößen ausströmte, und welche auch heute, nach mehr als hundert Jahren, noch längst nicht überwunden, vielleicht noch nicht einmal über ihren Gipfelpunkt gelangt ist, wenn sie auch durch mehrfache andere Kunst- und Geistesströmungen durchkreuzt wurde. Auch in ihrer Geschichte zeigt die Romantik stets deutlich zwei Entwicklungslinien, eine, die sich kühn ins Unendliche steuernd der Phantastik hingibt, und eine stillere, die mehr im Vertrauten, meist auch in kleineren Formen Beruhigung sucht, mitunter sich sogar bis in die aphoristischen Reize kleiner Stimmungsbilder zurückflüchtet, kennzeichnender Weise aber auch durchwegs rückschauende klassizistische Tendenzen aufweist. Die letztere Richtung bemächtigt sich im großen und ganzen mehr der absoluten Instrumentalmusik, während auf dem Gebiete des Musikdramas, des Liedes und derjenigen Instrumentalmusik, die zu gewissen geistigen und dichterischen Inhalten in Beziehung gesetzt wird, die formkühnere, große und ins Unendliche hinausstrebende romantische Entwicklung einsetzt. Auch diese Scheidung ergibt sich aus dem Geiste der Romantik, sofern diese, in allem von einem Sehnen nach Ausbreitung getrieben, schon von ihren Anfängen an einer Vereinigung aller Künste und ihrem innigsten Ineinanderfließen zustrebte; daher konnte ihr Ausdruckswille auch da seine stärkste Entwicklung finden, wo die Musik durch Ineinanderwirken mit der Poesie immer neue, starke Befruchtung fand. Und so kam es, daß vom Musikdrama

die umfassendste Ausschöpfung romantischen Kunstcharakters ausging.

Man begreift die Gleichzeitigkeit all dieser entgegengerichteten Entwicklungen innerhalb der selben Kunstströmung, wenn man sich die psychologischen Grundzüge der romantischen Geistesart vergegenwärtigt, die in einem Loslösungsprozeß von der klassischen beruht und daher auch die gegenstrebenden Kräfte enthalten muß, in denen eine Loslösung als ein innerer Kampfvorgang besteht: die leidenschaftlich und kühn ans Uferlose hinauswollenden und jene, welche fest, mit jedem loszerrenden Ansatz umso krampfhafter in den Boden sich verhaken. Der sogenannten Neuromantik in der Musik, die sich um die Mitte des Jahrhunderts in großem Kreis um Wagner und Liszt gruppierte und in Bruckner und Hugo Wolf riesenhaft fortklang, mußte eine Richtung immer ausgesprochener feindlich gegenübertreten, welche trotz unverkennbarer Durchdringung mit romantischen Geistesmerkmalen klassizistische Tendenzen festhielt, sich in ihren edleren Formen gern akademisch gab und ihren bedeutendsten Vertreter in Brahms feierte.

Die Romantik ist in sich zwiespältig und schon das vermochte in ihr Gegensätze hervorzurufen wie sie sonst kaum jemals innerhalb einer musikalischen Stilperiode vorgekommen waren; wie geschlossen und einheitlich stellt sich demgegenüber z. B. der Klassizismus dar, den abgesehen von gelegentlichen, im wesentlichen auf die Kirchenmusik beschränkten Rückblicken zu älterer Technik nie in ähnlichem Maße eine Sehnsucht nach überwundenen Epochen zu Spaltungen in der Schaffensrichtung trieb. Man fühlte sich bei etwas Erreichtem.[1])

[1]) Das wurde auch von den Romantikern trotz ihrer Hinwendung zu neuen Kunstidealen nicht streitig gemacht und war auch insofern richtig, als eine kunstpsychologische Entwicklungskurve dort zu ihrem Extrem und ihrer Gipfelung gelangt war, nämlich zur vollen Zuwendung an die bewußten Seelenkräfte; war aber insofern irrig, als man diesem Höhepunktsgefühl von vornherein den Charakter einer Wertung gegenüber allen übrigen Epochen gab, ein zwar noch heute zähe eingewurzelter aber grundsätzlich unhaltbarer Gesichtspunkt, indem nicht ein künstlerischer Gradmesser, sondern stilistische Wandlungen die historische Entwicklung bestimmen und absolute Wertung mit

Beide Richtungen aber, die konservative und die Neuland suchende, sind neben den Schöpfungen ihrer großen Künstlerpersönlichkeiten gemeinsamen typischen Verfallsformen ausgesetzt, die deutlich zeigen, wie in zwei hauptsächlichsten Grundzügen der Romantik auch ihre verhängnisvollen Krankheitskeime liegen: in ihrem gesteigerten Subjektivismus und anderseits in jener Bewußtheit, die auch die dunklen, unbewußten Seelenkräfte selbstbespiegelnd ans Licht zu ziehen strebt. Entartete die Rückversenkung des Romantikers zum eigenen Innern in der Hingabe an einen Subjektivismus, der zur Sentimentalität, bis zum Ausdrucksgeschmachte verzerrt ward, so kam die aufdringliche Geste der bunt geschminkten Kunst bald den Schwärmereien behaglicher Sonntagsromantik billig entgegen, die den Zauber romantischen Hochflugs einer verflachenden Bürgerlichkeit auslieferten; und noch mehr, die Wanderseligkeit trieb die Romantik auch auf die Straße, bis weit in die Vorstädte hinein; mit ihrem Abglanz bespiegelt sie die niedrigsten Formen der Lebenskultur, scheut das Gemeine nirgends und ergießt sich über alle Gebiete in einem „Kitsch", den sie in einem Maße ans Licht kommen ließ, wie kaum jemals eine andere Kunstrichtung.

Doch sollen im vorliegenden Zusammenhange, so verlockend dies auch wäre, weder die Geschichte der Romantik noch auch ins Einzelne ihre Geisteswelt verfolgt werden, sondern es gilt nur, überall dahinter den großen umfassenden und einheitlichen psychischen Grundvorgang zu erkennen, dem wie einem fernher streichenden magischen Grundklang alle Erscheinungen und Sonderbarkeiten romantischer Kunst in ihrer ganzen reich-

---

Stilart gar nichts zu tun hat. Eine Erkenntnis, die für andere Kunstwissenschaften längst zum selbstverständlichen Grundsatz geworden ist, bricht sich für die Musik am schwersten Bahn: daß es in diesen Fragen nicht um Aenderungen im Können, sondern im Ausdruckswillen geht. Merkwürdigerweise griff hier die romantische Kunstlehre in der Musik nicht klärend durch; denn trotz ihrer Hinweise auf Bach und überhaupt ihres Blickes für ältere Stilperioden hat sie jene Anschauung in ihrer ganzen Kindlichkeit gerade auf dem Gebiet der Pädagogik versteift, auf dem sie starken, aber nicht immer glücklichen Einfluß gewann und zum Wesentlichen die hier noch heute herrschende, geradezu skrupellose Einschränkung auf den Klassizismus (und einige, mehr epigonenhafte seiner romantischen Ausläufer) mit verschuldet.

versprengten und ausschweifenden Fülle einschwingen, aus dem sie überhaupt nur wie in einer Resonanz entstehen, und aus dem allein schließlich auch die Einwirkung auf die musikalische Gestaltung selbst bei ihren Wurzeln zu fassen ist. Und auch dies im besonderen Hinblick auf die Harmonik selbst; denn wie bereits erwähnt, zeigt sich zunächst zwar und am sichtbarsten der Einfluß der romantischen Geistesrichtung auf die Tonkunst in der dichterischen Phantasiewelt, mit der sie in Oper, Lied und allen Gebieten der Vokalmusik, letzten Endes aber auch außerhalb textlicher Vertonung durch die bloße poetische „Idee" und Grundstimmung verwoben war. Indessen liegt darin mehr eine von außen der Musik zukommende Befruchtung und Beeinflußung; auch sie greift zwar tief bis in die Harmonik selbst, nationale Stoffe wie exotisches Kolorit suchen — und das auch bald bis zu berechneten Merkmalen — in der Musik ihre Charakteristik ebenso wie die Rückversenkung in alten Zeitstil oder die Naturpoesie und die Sinnesverwehung der Träume, das Urweltgrauen nordischer Sage, die freundlicheren Zauber der Märchen und des Elfenwebens, usw.

Aber die Gärungen romantischen Kunstempfindens durchsetzten auch die Harmonik selbst und unmittelbar; es ging durch die Musik von ihren Innentiefen her ein Beben. Und dies sind Vorgänge, die jenen von außenher in die Musik eindringenden Beeinflußungen ergänzend gegenüberzustellen sind, und auf welche das Hauptgewicht der vorliegenden Untersuchung gelegt werden soll. Sie beruhen, um es aus dem Sinne der bisher gewonnenen Einstellung kurz und allgemein zusammenzufassen, in einer mächtigen Steigerung aller energetischen Spannungen der Musik, die damit auch die Klänge selbst in unendliche Farben und Lichter brechen, und deren ganze innere Dynamik unmittelbar dem eigentümlichen romantischen Weltgefühl entfließt. Diesen Prozeß in Breite nachzuweisen, zu zeigen, wie die Veränderungen und Entwicklungsströmungen alle diesem einheitlichen Grundvorgang entspringen, von ihm aus in konkrete musikalische Gesichtspunkte übergehen und sich in alle einzelnen technischen Merkwürdigkeiten um-

setzen, wird Inhalt und Aufgabe dieses ganzen Buches sein. Und wenn hierin der harmonische „Tristan"-Stil die kritische Höhepunktswende der romantischen Musik darstellt, so zeigt sich schon von ihren Anfängen her der gleiche Grundvorgang allenthalben vorbereitet und in Ausbreitung begriffen, schon lange ehe Wagners entscheidende Entwicklung einsetzt.

Es ergibt sich von selbst, daß damit auch von dieser Seite her, d. i. von innen heraus, bei den harmonischen Erscheinungen selbst als Kern einsetzend, die Weitung und Auflockerung überhaupt aller Formen in der Musik in die Entwicklung schießt, wie sie gleichzeitig von außenher durch den Zug ins Ausschweifende und in die phantasieartigen Formen im Großen gegeben ist.

Die Romantik sucht und erfühlt überall hinter den Erscheinungen das Urwirken aller Kräfte. Das Hinabrücken ans Unbewußte ist der psychologische Grundzug, aus dem auch die Merkmale der romantischen Musik hervorgehen. Unterbewußte Spannungen liegen im Wesen der Musik an sich, aber ein Feingefühl für sie ist den Romantikern in besonderem Maße eigen, und sie mußten dahin gelangen, sie auch in wachsendem Maße herauszuheben und in neuartigen Erscheinungen ans Licht zu leiten. Je weiter man die Formen und lebendigen inneren Vorgänge ihrer Harmonik bis gegen die seltsam neuen Klänge des „Tristan" hin untersucht, desto klarer kann man erkennen, wie die Abweichung gegenüber der klassischen Harmonik durchaus von den Wandlungen des gesamten Kunst- und Lebensempfindens bedingt ist. Bei den Klassikern konvergierte die Musik gegen den Klang, den sie, im Gegensatz zu früheren, asketischeren Epochen, im Glanze seiner primitiv-vollsinnlichen Natur hervorkehrten; ihr Stil griff zur ausgeprägten harmonischen Homophonie und wandte sich, im Parallelismus zur klassischen Formenkunst überhaupt, auch in der Harmonik dem geschärftesten formalen Prinzip zu, d. i. einfachster gerundeter Tonalität, wie im Einklang damit auch die rhythmisch kraftvollste und sinnfälligste Musik erstand, die im Ebenmaß der symmetrischen, auf Zwei-, Vier-, Achttaktgruppen u. s. w. aufgebauten Melodie-

struktur Genüge und Erfüllung fand. Im romantischen Musikempfinden erschwellen wieder bis ins Maßlose die Erregungen unterhalb der Klänge, deren Oberfläche ihre aufwühlenden Kräfte lockern und zu flackernden Unruhen zerreißen; von unten herauf werden die klassischen Harmonieformen aufgewellt und bis zu vollem Zerfließen gelöst, sodaß die ganzen Strukturgrundzüge zerstört werden und für neue Bedingungen der Klangbildung die Voraussetzungen entstehen; umspannendere Form- und Einheitsbegriffe halten die Harmonik und ihr flimmerndes Kolorit zusammen, wie überhaupt die Romantik über die reiche und bunte Zersetzung des Weltbildes hinaus auf ein höheres, zu einem organischen Ganzen zusammenschließendes Einheitsempfinden und Formideal gerichtet ist. Gerade das Andrängen dieser Spannungen gegen den Widerstandsdruck der klassischen Tonalität, die sie zu zersprengen und zu zersetzen streben, bewirkt es, daß weitaus mehr die potentiellen als die kinetischen Energieformen in mannigfachste Erscheinung treten und ein ganz anderer Musikstil entstehen mußte als vor dem Klassizismus in den Bewegungsauswirkungen der linearen Polyphonie. Zugleich damit ergreift auch die Melodik ein Sehnen ins Uferlose, bis sie mit Wagners späteren Werken sich aus den klar und sinnfällig gezirkelten Aufbauformen loszuringen beginnt, über welche alle klassische Melodik in gleichmäßig kreisenden Rhythmusbewegungen zieht. Die Linienzüge verspinnen sich in die Phantastik der schwebenden Weiten und die „unendliche Melodie“ umstrickt wieder den Sinn, der vordem in der betonungsschweren Erdkraft und den Schönheiten eines Ebenmaßes Beruhigung gesucht und sie in der symmetrischen Struktur seiner Linien erhascht hatte.

Was für alle Form gilt, zeigt sich deutlich auch in den sämtlichen inneren Entwicklungsprozessen der Musik: der Klassiker ist überall auf jene Elemente gerichtet, welche zusammenhalten, das Gefüge zur Mitte und Einheit drängen, die Romantik in allem auf die zersetzenden, weitenden, auf das Quellen der gärenden Kräfte, die zu treibender Bewegung hinausschwellen. Die Willensrichtung ist eine umgekehrte; dort

gegen zentralen Kernpunkt straff zudrängend, hier aus ihm nach allen Seiten hinausflutend, überflutend, ins Wachstum immer weiterer, nie zur letzten Stillung und Abzeichnung auswellender Kreise. Erkennt man dies schon aus weitem Blick an der ganzen harmonischen Entwicklung, so lassen sich die gleichen Gegensätze bis ins Letzte in ihre organische Lebendigkeit hinein verfolgen.

Charakteristisch sogar, wenn man bis auf den innersten Punkt zurückgeht; greift man das Phänomen des Einzeltones, an sich das letzte, bedeutungsloseste Element, heraus, so ist es nicht uninteressant, wie sich aus seiner verschiedenen Wirkung und Auffassungsart bereits keimhaft, aber in scharfem Schlaglicht die Willensgegensätze beleuchten und voranstellen lassen, welche die gesamten inneren Entfaltungen der Musik ausmachen. Das klassische Empfinden neigt dazu, das Bestimmte, in sich Gefestigte im Ton zu suchen, die Romantik empfindet ihn vibrierend, in Sehnsucht aus sich herausdrängend; jenes konvergiert gegen das Klangsinnliche, will zum Ton, diese gegen die Spannung, die unterbewußte Unruhe, will aus dem Ton; der Klassizismus sucht das Ruhende, das Fundament, die Romantik die Strebung; dort daher die Neigung, den Ton als Grundton zu fassen, (als Kernpunkt zu gewinnen), hier hingegen als Leitton, (als fortdrängendes Uebergangselement). Das ist nur ein Symptom, aber es gibt, ins Große hinauswachsend, der gesamten Technik und inneren Formtendenz ihr Gepräge; alles beginnt mit dem romantischen Empfinden sich in Spannungen zu erhitzen; es zittert in das gläserne Klanggewölbe der klassischen Musik hinein, trübend und an allem ruhenden Ausgleich zerrend; ergreift mit mächtiger Expansionskraft den Akkord, die Klangzüge, die Tonalität, durchdringt aber auch die ganze Ausdruckserregung und die weitausstrahlenden Kunstmerkmale; die gesamte Atmosphäre erschwingt unter dem Drucke von unsichtbaren Kraftwellen, die einander durchstreichen und sich zu Entladungen ballen. Alles vibriert. — Denn das Wesen der Musik beruht eben, wie sich auch hier wieder zeigt, nicht im Ton und im Klang an sich, wie er gehörsmäßig gegeben ist, sondern in psychischen

Energien, und in der Art, wie diese sich äußern, liegen die verschiedenen grundlegenden Stileigentümlichkeiten begründet. Und schon diese Gegensätze zeigen aus einem Keim den gesamten Ausdruckswillen; jeder Kunststil ist eine Weltschöpfung, in der alle Teile und Einzelorgane, bis zum Ton hinab, als Mikrokosmen das Ganze enthalten.

Freilich betrifft diese Gegensatzprägung bereits auch die vollgereiften Stilausbildungen, und es ist vom Reizvollsten, was die Kunstwissenschaft erblicken kann, in dem gewaltigen Lösungsprozeß der Romantik aus dem Klassizismus die Uebergänge, Gestaltungskräfte der Wandlung selbst am Wirken zu sehen.

Die Kreise um die zentrale Stellung des „Tristan“ in der Entwicklung der romantischen Harmonik schließen sich enger, in die nächstliegenden Horizonte, wenn man aus den allgemeinsten psychologischen Voraussetzungen und einheitlichen Grundlinien der Geistesrichtung schließlich auch die Idee vom Gesamtkunstwerk selbst bestimmt sieht, in dessen Rahmen die durchgreifendsten Veränderungen des Klangstils sich vollzogen. Nie vorher in der Musikgeschichte war die bedeutungsvollste, die führende und treibende Umwälzung in der Technik, der eigentliche Fortschritt in der ganzen Musik eines Zeitalters überhaupt, von der Oper ausgegangen; im Gegenteil, diese neigte bis gegen das Ende vom 18. Jahrhundert meist eher zu Vergröberung und brachte bloß einen Abglanz der Technik, die in kirchlicher und instrumentaler Musik ihre Durchbildung erfuhr; wenn aber jetzt die Musik hier ihre stärkste, von innen aufquellende Befruchtung fand, so lag es daran, daß die romantische Idee des Gesamtkunstwerks nicht nur die Tonkunst in ihrer Stellung zu den andern Künsten, sondern die Musik an sich beeinflußte. Wie nämlich in ihrem Sehnen nach unendlicher Ausbreitung jede einzelne Kunst in der Romantik nach dem Aufgehen in der All-Einheit der Künste strebt, so entfaltet sich auch die Musik über ihre eigenen engeren Grenzen hinaus.

Denn die Idee des Gesamtkunstwerks, welche schon lange vor Wagner die Geister beschäftigte, beruht nicht in einem bloßen Zusammentreten von Dichtung, Tonkunst, Malerei und plastischer Darstellung aller Ausdrucksgebärden im Rahmen des Musikdramas, sondern in der Erfassung einer ursprünglichen Gesamtheit aller Künste. Ihr Aufgehen im Gesamtkunstwerk ist nicht Vielheit, Vereinigung, sondern Ureinheit. Denn der innerste dunkle Ursprung künstlerischen Schaffens ist das Erschwingen eines Ausdruckswillens, der weder Musik noch Dichtung, noch Bild oder Gebärdenkunst, noch Begriff, sondern eine dumpfe, umfassende Einheit stimmungshaften Empfindens, die sich in die Ausdruckssprache einzelner Künste erst zersplittert, indem sie sich aus dem tiefsten Ursprungsbereich an die Helle des Bewußtseins entfaltet; ein traumhaftes Gesamterleben, in dem die Einzelkünste noch in der Urspannung gebunden liegen, und aus der es expansiv empordringt. Sie tritt als eine ferne und umfassend anklingende Grundstimmung ins Gefühl, ein Schauen, Hören und Wille zu unbegrenzter Ausdrucksbewegung zugleich.

In dieser unbewußten Sphäre wohnt dem künstlerischen Gestaltungswillen seine eigentlichste schöpferische und zugleich seine intuitivste Kraft inne. Schon indem die Sprache zu dem Wort „Stimmung“ greift, entlehnt sie es der Begriffswelt einer besonderen, nämlich der musikalischen Kunst, um es allen andern als Kennzeichnung jener tiefsten, unbestimmten Empfindung zugrunde zu legen; wobei sich noch ausspricht, daß es die Tonkunst ist, die am lautersten und tiefsten aus jenen Urgründen schöpft, denn sie ist wie keine andere Kunst von begrifflichen Ausdruckserscheinungen gelöst, um damit auch am unmittelbarsten unbewußte Inhalte kund zu geben. Darum wurde sie auch als die eigentlichste Kunst von den Romantikern bezeichnet. Ihr künstlerisches Fühlen will alles in Musik auflösen.[1]) Schien ihnen die Dichtung noch hemmend ans Begriffliche geknüpft, so suchte man sie zu verschleiern, indem man ein Unbewußtes,

[1]) E. T. A. *Hoffmann,* (Kreisleriana, I., 321): „Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt, so

musikalische Momente in die Sprache eindringen ließ; und waren Malerei und bildende Kunst dem Auge, dem klarsten der Sinne, zugewandt, so erkannte man in der Musik ein dunkleres, immaterielles Ausströmen der Gefühle, die Kunst, die in ihren Ausdrucksmitteln die denkbarste Entfernung von der Erscheinungswelt, sogar einen Gegensatz zu ihr erstrebte.

So tauchen auch aus den Urgründen des Unbewußten, in welche sich Schaffen und Sinnen versenkten, die Künste in neuartigen Ausdruckserscheinungen empor. Die Einzelkünste bewahren nicht bloß ihr Drängen zu erneuter Wiedervereinigung, den Zug in Unendlichkeiten über die eigenen Grenzen hinaus, sondern eine eigentümliche Durchsetzung mit Elementen aus dem scheinbar fremden, in Wahrheit aber urverwandten Bereich der anderen Künste. Es sind nicht Analogien, sondern eine dunkle, aber starke Empfindung für eine Identität, die im Ursprung liegt. Bei der Musik spricht man von „Stimmung", wenn sie von Poesie unbestimmt erfüllt ist, bei einer Dichtung, wenn sie in Musik und bildhafte Phantasie ausströmt; bei Gemälden, wenn sie sich innig in Töne aufzulösen und in Poesie zu verträumen, bei der Tanzkunst und Gebärdenschönheit, wenn sie mit Dichtung, Musik und Bildhaftem sich zu vereinen scheinen. Traumhaft wie ihr Ursprung sind auch an ihren Grenzen und Umrahmungen die Künste. Der Geist der Romantik begriff die reichere Fülle ihrer unbestimmten Inhalte.[1])

Demgegenüber ist es belanglos, ob irgendwo in historischen Hintergründen ein Gesamtkunstwerk existierte, ob

---

wie, nach dem geistreichen Ausdruck eines Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von Innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus Allem ertönt, was sein Auge erfaßt."

[1]) Dieses Aufgehen der Künste in einander unterscheidet sich wesentlich von der Entartung ihrer Eindrucksverknüpfungen in der sog. Programmusik, bei welcher diese nicht auf innerlicher Ursprungseinheit sondern auf dem Wachrufen äußerlicher Zusammenhänge beruhen. Zu bewußt ans Licht gezogen — wie es die entartete Kehrseite der Romantik ist — mußte die Ahnung von einer Urgesamtheit der Künste ihren Charakter dunkler Symbole verlieren und auf geschmacklose Zwitterkünste der programmatischen Ideenverknüpfung verfallen.

z. B. wirklich der griechischen Tragödie diese Auffassung zukommt, die ihr Wagner mit dem Schwung all seiner verklärenden Bewunderung beilegte; denn die All-Einheit der Künste ist nicht irgend einmal Ursprung der Künste gewesen, sondern ist es immer und sie liegt stets lebendig im Urschoß der Seele, tief unterhalb der Schwelle, da das künstlerische Schaffen an die verstandesmäßige Bewußtseinssphäre dringt und damit ihre Erscheinungsformen nach bestimmtem Sinnesgebiet, in Zersplitterung zu Einzelkünsten auswirft; sie sind von ihren Quellen an zur Wiedervereinigung bestimmt. Auch Wagner als Schaffender ist nicht am Ende der Künste, sondern schon an ihren Wurzeln Gesamtkünstler; so erscheint auch das Wunder seiner allseitigen Begabung nicht allein ein Phänomen der Extensität, sondern vor allem der Intensität, der Geniekraft einer Versenkung in das psychische Grunderleben, welcher die Loslösung der Einzelkünste aus dieser Urfülle nur als Oberflächenkunst erscheinen konnte. Im Grunde ist denn auch die Kunst an sich, in den Werken aller Jahrhunderte und aller Spielarten, in ihren Quellen und tiefsten Wurzeln Gesamtkunst, aber es lag im Wesen der Romantik, diesen Zug wieder stärker und in ausdrücklich betonter Weise herauszuheben, indem sie in Allem zu den unbewußten Tiefen ausholte. So ist auch die Vereinigung der Einzelkünste im Musikdrama nur periphere Auswirkung und Spiegelung ihrer Einheit im Urwillen, und Wagners umfangreiche Theorien vom Gesamtkunstwerk bedürfen einer Deutung in diesem psychologischen Sinne.

Die Romantik liebt das Unabgrenzbare, das auch jede einzelne Kunst wie ein unsichtbarer Dunst umgibt; ihre Musik ist es vornehmlich, die dem Wiederaufgehen in die All-Einheit der Künste entgegenhallt, und in der überall Reste von diesem Ineinanderspielen aufscheinen. Daher ist sie bis in die Harmonik und deren ganzen Ausdruckswillen und Charakter hinein aus der Idee der Gesamtkunst beeinflußt. Auch dies ist mehr und etwas anderes als eine Beeinflußung von außenher durch die Stoffe und Ideen. In den Sinneseindruck von Tönen und Klängen schleichen sich unklare Empfindungen von Farben und Effekten der Hel-

ligkeit, die sich schon an die bloße Tonhöhe klammern, aber in den akkordlichen Tonverschmelzungen bis zu irisierender Lichtfülle gesteigert erscheinen. Bis zu gewissem Grade sind diese Erscheinungen aller Musik immanent,[1]) aber auch sie werden nirgends zu solcher Kraft, auch nirgends so bewußt und berechnend aus ihr herausgeholt wie in der Romantik; ihre gesamte Harmonik leuchtet und funkelt in diesen farbigen Scheinvorstellungen von fremdem Kunstbereich, die sie in zahlreichen Eindrucksgemeinsamkeiten aus der gesamtkünstlerischen Tiefe mit emporreißt, von der sich die Tonkunst loslöst. Doch geht dieses Einströmen fremder Ausdruckselemente noch viel weiter und wird bis in die gesamte Tonsymbolik hinein bestimmend, die bei den Romantikern überall die verborgenen Verbindungen zu Farbe, Bildhaftigkeit und Poesie ans Licht hebt. Sogar eine gegenseitige Beeinflußung der Formen ergibt sich hieraus, die vom Standpunkt jeder Einzelkunst wie eine Auflösung anmutet. Im Streben nach solcher Farbenbetonung gesellt sich ferner dem Harmoniestil eine überstürzend zu neuen Möglichkeiten vorschreitende Instrumentationskunst, welche ihrerseits diese Eindrücke besonders intensiv in die Klangreize hineinspielen läßt.

Die romantische Oper ist schon vor Wagner naturgemäß das Gebiet, auf welchem die übrigen Künste, voran die Dichtung, die Musik, in unmittelbare Berührung mit ihr tretend, beeinflußten, auf welchem überhaupt die Musik in den Kreis eines Werkes tritt, das in seiner Gesamtheit den romantischen Charakter ausprägte. Die Opern von Weber, Marschner, Spohr und

[1]) Wie schon zahlreiche sprachliche Ausdrücke zeigen, ist die Musik in ihren Wirkungen gar nicht von hereinspielenden Farbeneindrücken zu lösen, eine Erscheinung, die sogar über die Psychologie des künstlerischen Empfindens hinausgeht und bis in die physiologischen Erscheinungen des Hörens dringt („Synaesthesien“): die Klänge tönen nicht bloß, sie scheinen zu leuchten und zu verblassen, in Farben zu schillern, zwischen Klarheit und Trübung zu wechseln; spricht man vom „sinnlichen“ Ausdruck der Musik, so ist es gleich eine Gesamtheit der Sinne, die an ihm beteiligt ist.

ihnen verwandten Meistern dienten ganzen Stoffkreisen und Stimmungen, wie Schumanns dramatische Versuche und Mendelssohns Ouverturen und außerhalb der Bühnenkunst die symphonischen Dichtungen von Berlioz und ihre Vorläufer. Daß die Wege zu Wagners Harmonik nicht allein über diese Meister gehen, beweist, wie stark auch an sich die Musik von der Empfindungsrichtung, die durch die Zeit ging, ergriffen und zu neuen Ausdrucksformen getragen wurde. Von Wagners Fliegendem Holländer an (erste Aufführung 1843) geht rasch und entscheidend die Führung des großen Fortschrittes in der Musik und allen ihren technischen Zweigen auf das Musikdrama über. So gewann mit der Zeit auch Wagners Harmoniestil, der bald persönliche Züge ausprägte, ungewöhnlich starken Einfluß, insbesondere hernach auf die neuromantische Schule. Die große Wende in seinem Schaffen, die nach Vollendung des „Lohengrin“ (1847) durch eine sechsjährige, von der Sammlung zu den entscheidenden aesthetischen Grundlagen ausgefüllte Pause in der Kompositionstätigkeit gekennzeichnet ist, läßt auch die Harmonik nicht unberührt; Aenderungen des ganzen Musikstils in den „Nibelungen“, vom „Rheingold“ (1853) an, verraten schon vom oberflächlichen Eindruck an eine bedeutungsvolle Scheidung.

Für die Harmonik insbesondere wurde jedoch erst die Musik von „Tristan und Isolde“, womit Wagner 1857 die Komposition der „Nibelungen“ unterbrach, zu einem Ereignis, das im vollsten Sinne des Wortes die Bedeutung einer Krise, d. h. nicht nur der Gipfelung sondern auch genial gedrängter Zusammenfassung von den Entwicklungsvorgängen der ganzen romantischen Epoche, gewann, zugleich die verdichtete Kraft, der neue Weiterbildungen entsprangen. Zwar ist kein einziger ihrer Grundzüge ganz unvorbereitet und manche der eigenartigsten Kühnheiten geht in den Wurzeln sogar überraschend weit zurück, weit hinter Wagner selbst; was jedoch hier vorging, war ein derart gewaltiger, entscheidender Ruck in der Entwicklung, daß die hochromantischen Merkmale für den ersten Blick wie zu einem neuen Bilde zusammengefaßt erscheinen. Erst eine Beobachtung, die Einzelzüge bloßlegt, gewinnt ein Bild vom engen Zusammenhang

mit dem Vorangehenden und gelangt immer deutlicher zu der Fülle rücklaufender Fäden. Die Kraft allein, mit der sie zu einem Kunststil von so geschlossener Eigenart zusammengerafft sind, erscheint dann umso wunderbarer; ein Zeitalter erfüllt sich. Seitdem das Werk erschien, spricht man auch mit Recht von einem „Tristan“-Stil in der Harmonik und es ist bekannt, zu welcher Bedeutung er auch als Grundvorbild für ganze Zweige der spätern Tonkunst gelangte. Die zünftigen Zeitgenossen standen wie nach einem Elementarereignis und spürten, daß ihnen Luft und Boden erzitterte. An ein elementares Ereignis gemahnt aber auch die ganze eigenartige Ausbruchskraft, die dem Harmoniestil und auch sonst der Musik des „Tristan“ eignet. In der Geschichte der Harmonik gibt es nur ganz vereinzelte, in ähnlichem Maße von der Genialität einer Einzelpersönlichkeit getragene und mit einem riesigen Ruck in der Entwicklung durchgreifende Ereignisse, die dem an die Seite zu stellen wären, wie die Werke von Heinrich Schütz oder das „Wohltemperierte Klavier“ und die H-Moll-Messe von Bach.

Daß sich eine solche Wende gerade im „Tristan“ vollzog, ergibt sich nicht allein aus Gründen, die in der musikalischen Entwicklung liegen; denn so verfehlt es auch wäre, ein derart umfassendes Geistesphänomen wie Wagner ausschließlich aus den Strömungen der Romantik erklären zu wollen, so bleibt doch nicht zu übersehen, daß für diese der „Tristan“ auch aus dem Geiste der Dichtung eine Krise bedeutet; nämlich die volle Abwendung von der ausschweifenden Phantastik, die bereits in den „Nibelungen“ das Spielerische der jungen Romantik zu kühnstem, weltenüberstreichendem Fluge überwunden hatte; den Abgründen, die alle Romantik aus fernen Tiefen beunruhigten, ist hier starr und fest entgegengeblickt. Das ganze Werk ist wie kein anderes völlig auf die Dämonie des Unbewußten gestellt. Es sind nicht mehr die Fluchtgebiete, in die es den jungen romantischen Geist aus Angst, den größten und furchtbarsten Dingen ins Auge zu sehen, aufscheuchte, durch Höhen und Tiefen in erträumte Fernen trieb; nichts mehr von Göttern, Zwergen, Riesen, Tieren und Urweltgestalten, aus Sagen und Märchen ineinander-

gewoben, sondern ein gleichmäßig gebreitetes, geruhigteres Dunkel der Seelentiefe, welche nunmehr auch die Welt unter dem Drucke von Schicksalsgewalten und Todesschatten erblickt. Aus diesem Dunkel geschaut, spinnt sich die Handlung von „Tristan und Isolde", die dem Tode geweiht sind, schon ehe der Vorhang sich zum erstenmale hebt, und der „Weltennacht" entgegensterben. Aus dem durchdringendsten Unterton des Dramas, wie der ganzen Romantik überhaupt, der Sehnsucht, emporsteigend und in seine Tragik gehoben, wogt das Drama in wirrer Unruhe zwischen wildem Lebenswillen und trostlosem Sehnen, das den Tod birgt. Und es enthält in dichterischer Einkleidung ausgeprägt, was eigentlich die ganze Loslösung der romantischen Weltanschauung vom Klassizismus in ihrem letzten Grundzug ausmacht: Tag und Wirklichkeit sind nur Trug, die große Verneinung, die grell und zerstörend ihre Strahlen in das Reich der beiden Todgeweihten hineinblitzen läßt. Aus der starken Vertiefung ins Unbewußte nimmt die Dramatik selbst neuen Charakter an; sie ist in keinem einzigen Zuge ins Theatralische gewendet, sondern ganz aus Stimmungen und Schicksalen erlebt; die Probleme sind reiner, absoluter und abstrakter herausgehoben; fast alle äußere Handlung daher auch in die Vorgeschichte verlegt; überall läuternde Vertiefung ins Psychologische.

Um die ganze Ausbruchsgewalt der Harmonik zu begreifen, darf man zudem nicht übersehen, daß die übermächtige musikalische Konzeption dieses Werkes auch in Wagners persönlichem Entwicklungsgang aus einer Zeit der größten Krise hervorging, die in ihm selbst alle Abgründe aufgerissen hatte; der „Tristan" bedeutet auch für Wagner die stärkste Lebensabwendung. Seiner Welt war er zwangvoll verfallen, als ihm Mathilde Wesendonck verloren ging und seinem eigenen Lebensbewußtsein der Boden zu wanken drohte. Er war wie in die Irre getrieben, als er in der Tragödie Erlösung suchte, in der aus ungeheuren seelischen Spannungen eine Tiefenwelt der Klänge wie eine neue Tonkunst emporzudringen schien. Auch daraus erklärt sich zum Teil das Eruptive in dieser ganzen Musik und ihren Akkorden; aus ihrer Zerrissenheit tönt überall eigenes

Elend; „Alles schreit“, äußerte er selbst später über die Musik, die sich ihm damals entrang.[1]) Die Ueppigkeit einer hell malenden Phantasie, die noch in den „Nibelungen“ die Welt in Licht und Farben leuchten ließ, weicht hier der großen Düsternis, die von innenauf das gesamte Werk durchdrang; gerade vor dem III. Akt des „Siegfried“ mit seinen Hymnen an die Sonne hielt sie den Sinn in Bann, und Wagner ließ plötzlich die Arbeit an den „Nibelungen“, um sich zunächst dem „Tristan“ zuzuwenden, dessen schnelle Vollendung allein schon etwas Ausbruchsartiges hat.

Der enge, unlösbare Zusammenhang der Musik mit den sonstigen Grundlagen des Werks bedingt auch für die Erkenntnis der Harmonik häufig ein Eingehen auf Einzelzüge der Dichtung, so wenig im übrigen eine Einführung in diese selbst im Rahmen der Aufgabe liegt. Und war es für eine Betrachtung, die nicht auf technische Einzelbesprechungen, sondern durchwegs über sie hinaus auf innere Zusammenhänge gerichtet sein soll, vorerst unumgänglich notwendig, zu Grundlinien und umfassenden letzten Gesichtspunkten in weiten Kreisen auszugreifen, so kann nun im Folgenden umgekehrt, vom „Tristan“ als dem historisch gegebenen Mittelpunkt aus, die Darstellung der Harmonik und ihrer inneren Entwicklungszüge auseinandergefaltet werden.

---

[1]) „Alles s c h r e i t!“ Es ist dasselbe im „Venusberg“ wie im „Tristan“, dort verliert es sich in die Anmut, hier in den Tod — überall der Schrei, die Klage! Und diese Akzente kommen dann freilich ein bischen von wo anders her als die Sabbatwirtschaft von Berlioz!“ (Ausspruch Wagners nach *Glasenapp* „Das Leben Rich. Wagners“ VI. S. 374.)

Zweiter Abschnitt.

Der erste Akkord.

Erstes Kapitel.

Die Alterationsspannung.

Und zwar soll damit begonnen werden, auch den harmonischen „Tristan"-Stil selbst erst von einem Zentralpunkt aus zu belichten, um zunächst von diesem einige Streiflichter auf gewisse allgemeine Grundzüge zu werfen. Einen solchen Ausgangspunkt bietet, wie er nicht geeigneter sein könnte, gleich der allererste Klang, der einem beim Aufblättern der Partitur entgegentönt; es ist ein Akkord, der selbst wieder alle Strahlen in einem Brennpunkt aufzufangen scheint.

Aehnlich wie die ganze musikalische Druckatmosphäre des „Tristan" mit diesem wunderbar beängstigenden Klang gleich in genialer Konzentrierung angetönt ist, enthält er auch wesentliche technische Züge zusammengefaßt, vor allem der intensiven Alteration, aber näher besehen nicht dieser Eigentümlichkeit allein. Wie schon der T o n an sich vom Klassizismus zur Hochromantik aus den gesamten musikpsychologischen Wandlungen heraus seinen Charakter verändert, von Grundton- zur Leittonauffassung neigt, so kann sich hier an einem einzelnen A k k o r d, bereits in größere und sichtbarere, technisch faßbare Auswirkung schwellend, die entsprechende charakteristische Wandlung zeigen; auch in ihm spiegelt sich der ganze Stil, wie es sich in jeder Kadenz und jeder harmonischen Erscheinung bis zur umfassenden Tonalität größerer Zusammenhänge zeigen wird; es gibt keinen einheitlicheren Stil als die Harmonik des „Tristan", denn in ihm

sind die Züge einer notwendigen, logischen inneren Entwicklung zu ihrer vollsten Macht zusammengedrängt.

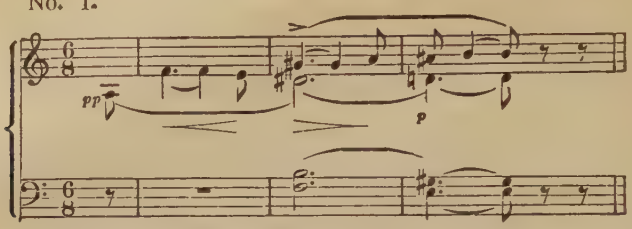
In die Technik erst an einer ganz charakteristischen Stelle einzubrechen, bietet zudem manchen praktischen Vorteil für die hernach aufzugreifende systematische Zusammenfassung. Es ermöglicht vor allem, an die Anschauung selbst statt an abstraktere Erklärungen anzuknüpfen und gewisse umfassende Begriffe für die Einführung zu gewinnen, welche in großen Zusammenhängen Stil und Technik durchziehen, ebenso wie schon ihre Bezeichnungsweise. Für diese war überall denkbarste Vereinfachung umsomehr geboten, als es darauf ankommt, sich möglichst rasch von der äußeren Notierungsweise, überhaupt von den äußeren Formen und Formeln zu lösen und die Grundzüge zu erfassen, die sich in ihnen nur darstellen.[1]) Aber diese sind es auch, welche von Anfang an überall bald auf den allgemeinsten Grundvorgang der Harmonik zurückführen, von dem aus die Theorie nicht nur selbst zu entwickeln, sondern zugleich in Beziehung zu allgemeineren Kunstgrundlagen zu bringen ist: das Ineinanderwirken von psychisch-energetischen und klangsinnlichen Momenten.

Dies zeigt sich schon an den einfachsten Begriffen, die als technische Erscheinungen jedem theoretisch Geschulten geläufig und vertraut sind. Hier tritt gleich das Wesen der Alterationsspannungen am sichtbarsten hervor; um die theoretischen Grundzüge der Klangformen und -verbindungen von den ersten Vorspieltakten herauszuheben, betrachtet man am besten zuerst die einzelnen Bruchstücke für sich, noch nicht gleich ihren ganzen Zusammenhang. Dabei zeigen sich bereits mehrere theoretische Grundlinien. Zunächst erweist sich jede der Klangfolgen in ihren Wurzeln als eine sehr einfache Kadenzierung, bei der bloß

[1]) Zugleich war ich durchgängig bemüht, gebräuchliche Ausdrücke und Zeichen soweit als möglich beizubehalten; wer etwa bei der großen Verschiedenheit, die heute Methoden und Lehrbücher aufweisen, andere Bezeichnungen gewohnt ist, dem wird es kaum schwer fallen, sich auf die hier benützten einzustellen. Insbesondere bemerke ich noch, daß ich Akkord-Umkehrungen nirgends besonders erwähne oder in der Bezeichnung ausdrücke; sie haben keine organische Bedeutung.

die einzelnen Akkorde durch Chromatik entstellt sind. Die erste:[1])

No. 1.



Die Grundform dieser ersten Kadenz ist: H^7—E^7, also eine dominantische Kadenz, (deren Ausklang selbst der Dominantakkord der Vorspieltonart a-Moll ist). Die Folge dieser Klänge erfährt hiebei Durchsetzungen mit chromatischen Nebentoneinstellungen: die Quint fis des Akkords: h-dis-fis-a, (tiefste Stimme) erfährt eine Schärfung der (gegen das nachfolgende e gerichteten) melodischen Spannung, indem sie gleich in der erniedrigten Form f im Akkord erscheint. Das gis der Motiv-Oberstimme tritt mit der Spannkraft einer frei eintretenden chromatischen Nebentoneinstellung zum Akkordton a in den Klang ein; bei der Auflösung erscheint mit dem chromatischen Durchgang ais vor dem h noch eine vorhaltsartige Chromatik im neuen Akkord. (Daß überhaupt auch sonst die chromatischen Stimmführungen vordringen, beweist hier z. B. die Führung der Stimme dis-d.)

Die Grundlinien der Alteration, die schon beim ersten Akkord des „Tristan" sichtbar werden, zeigen daher, daß diese in Erhöhung der Intensität, Erscheinungen der inneren Dynamik, beruht, in zweiter Linie, d. h. erst mit ihrem sichtbaren Ausdruck, in Erhöhung und Vervielfältigung der Klangreize. Technisch beruht sie also darin, daß an Stelle der reinen Akkordformen chromatische Nebentöne eindringen, welche frei eintreten, d. h. gleich mit dem Akkord selbst, ohne eines voran-

[1]) Die Beispiele aus Wagners „Tristan" sind im Folgenden durchwegs in der Klavierbearbeitung von Hans von *Bülow* gegeben, der gleich während der Komposition des Werkes nach der Partitur, die ihm Wagner bruchstückweise zusandte, den Klavierauszug herstellte.

gehenden Zusammenhanges zu bedürfen, der sie als chromatische „Durchgangsbildungen" erscheinen ließe. Sie sind mit ihren Spannungen nur auf eine bestimmte Weiterführung gerichtet.

Daher bleibt es andererseits ein wesentliches Merkmal der Alterationstechnik, daß die chromatischen Veränderungen einer ursprünglichen Grundform nicht willkürliche Umfärbungen des Klangeindrucks darstellen, sondern sich stets an melodisch-chromatische Weiterleitung ketten; das f tritt z. B. im H^7-Klang nur im Hinblick auf das nachfolgende e auf, als Ausdruck der gegen den Auflösungsakkord E^7 hinschwellenden Gesamtspannung. Es wird ein Leitton geschaffen und die intensive, krisenhafte Spannung, wie sie im Bewegungszug der Grundskala im Hindrängen vom Leitton zum Zielton liegt, auf den Akkordton übertragen, hier abwärts strebend. Die chromatischen Veränderungen bedeuten demnach die Durchdringung der Klänge mit Bewegungsspannungen, ganz im historischen Sinne, der von jeher die Alteration bestimmte. Indem deren Energie in den Klang aufgenommen wird, ergießt sich ein gespannter Kraftzustand über diesen als Ganzes und läßt ihn als Ausdruck gewisser Strebungen ins Empfinden treten; kinetische setzt sich zu potentieller Energie um, die aus dem Akkord wieder zu Auslösung in Bewegungen hinausdrängt. Die Verschmelzung, welche die Töne zur Gesamtempfindung des Klanges vereinigt, nimmt auch ihre Spannungsinhalte auf und läßt sie über den ganzen Klang ausströmen. Von einem Ton aus strahlen nicht bloß seine akustisch-physikalischen Schwingungen in den ganzen Klang, dem er angehört, sondern, was für die Musik viel wesentlicher ist, auch seine Energiezustände. (Darauf beruht weiter auch jede Umdeutungsmöglichkeit eines Klanges, nämlich die Möglichkeit, daß der Spannungszustand, der aus einzelnen Tönen in den Klang als Ganzes übergeht, nunmehr aus anderen Tönen seine Ableitung, d. i. eine andere, der „Umdeutung" entsprechende Auflösung, findet.) Nur die alterierten Töne sind auch an eine bestimmte Weiterführung gebunden, die Auflösungsmöglichkeiten des ganzen Akkords daher verschiedene. In instrumentaler Musik bildet sich jedoch schon vor Wagner eine

Technik aus, die sich bei solchen Alterationstönen nicht mehr an eine Spannungslösung in ein und derselben Stimme kettet, sie vielmehr ideell verfolgt, Spannungs- und Lösungston auf verschiedene Stimmen, sogar verschiedene Oktavlagen verteilend.

Die Alterationen selbst setzen im vorliegenden Fall, wie es für diesen Stil typisch, nicht nur an mehreren Tönen des Akkords zugleich an, sondern gleichzeitig in abwärts und aufwärts zielenden Richtungen. Im ersten Akkord erscheint demnach wie häufig eine Anlage, welche die Energien des Spannungsklanges auswärts, nach Entfaltung drängend zeigt, wodurch als Charakteristik ein Weitungsdrang des Klanges gegen den Lösungsakkord zu entsteht, der nach dem Alterationsdruck befreiend und ausatmend wirkt. Doch auch das Umgekehrte kommt oft vor, ein Spannungsbild, das gegen Verengung drängt.

Auch dahinter verbirgt sich eine merkwürdige Erscheinung der Musik. Für jenes intensive Gefühl einer Ausweitung kommt es nicht auf große Entfernungen der Töne an, auf weite Lagen; man könnte irgendeinen einfachen Akkord über mehrere Oktaven auseinanderlegen, und er würde nicht in ähnlicher Art die mächtige, zwangvolle Empfindung der Ausbreitung auslösen. Denn für die musikalische Wirkung kommt es nicht auf die Töne und das wirklich Erklingende an, sondern auf die psychischen Energien, die sich darin nur äußern und das Tönende durchdringen; das Weitungsgefühl entsteht z. B. im ersten Akkord nicht aus absoluter Weite zwischen den Tönen, sondern aus dem Drängen, das ins Weite weist. Nicht etwas materiell Vorhandenes macht die musikalische Wirkung aus, sondern überall der Wille, und das ist eine Erscheinung, die weit bis in die fernsten Zusammenhänge hinein die Harmonik kennzeichnet, sie überhaupt ausmacht und sich immer wieder in mannigfachster Weise äußert, auch in der Melodik, der Formenkunst und Aesthetik überhaupt; denn die Musik beruht in Spannungen.

Auch innerhalb der klaren Dreiklangs- und Septakkordsharmonik des jungen Klassizismus setzt die erste Durchdringung der

Akkorde mit Alterationen hauptsächlich an den Außenstimmen an, um sie gegen einen nachfolgenden Akkord hin leittonartig zu schärfen, wie schon ein Blick auf die Technik von Haydn und Mozart beweist. Da diese Leittonschärfung hiebei fast immer beide Außentöne gegen den Grundton des nachfolgenden Akkords hinstreben läßt, also auseinander gegen eine Oktave, entstehen dort überwiegend zwischen den Außenstimmen übermäßige

fis—g,
d—d,
Sexten, wie c—h, u. s. w.[1]) Ein Rest von dieser Vorliebe für die
as—g,

Außenstimmen bleibt aber bis in den extremsten Alterationsstil hinein bemerkbar.

Ein weiteres technisches Merkmal tritt schon bei dieser ersten Akkordverbindung des „Tristan“ hervor; nämlich die eigentümliche Erscheinung, daß (mit dem zweiten Akkord) ein Septakkord nach der vorangehenden Alterationsdissonanz als Auflösungsform eintritt, und zwar auch der Wirkung nach als eine Auflösung, die sich hier einem konsonanten Klangeindruck nähert. Diese Merkwürdigkeit, daß im „Tristan“-Stil Septakkorde (auch Nonenakkorde) eine Behandlungsweise erfahren

---

[1]) Aus diesem Grunde entstanden dort die sog. „übermäßigen Sextakkorde und Terzquartakkorde“ u. s. w. in großer Häufigkeit und erhielten überflüssigerweise ihre besonderen starren Namen in der Theorie, was nicht unwesentlich dazu beitrug, das Wesentliche, die lebendige Entstehung, immer mehr durch die äußeren Formen zu verdecken. Wie hilflos man noch fast dreißig Jahre nach der Entstehung von Wagners „Tristan“ in der Theorie den Alterationen gegenüberstand, beweist z. B. der erste ernsthaftere Versuch, die Klänge des „Tristan“ zu erklären, „Die Harmonik Richard Wagners“ (1883) von Karl *Mayrberger,* der noch an Sechters „Zwitterakkorden“ festhält und jeden alterierten Klang als *Zusammensetzung* von Elementen zweier Klänge erklärt. Diese Verranntheit in die Klangmaterie selbst ist interessant, weil sie einen breiten historischen Entwicklungsgang der Theorie kennzeichnet. Man sieht wie diese mit ängstlicher Gewaltsamkeit zusammenhalten will, was seiner Natur nach auseinanderflutet, und wie blind sie sich gegen die Erkenntnis der lebensvoll durchgreifenden Vorgänge sträubt, die hier nicht eine Klangkombination, sondern im Gegenteil Klangzersetzung darstellen. Mayrberger erklärt (S. 9) über den ersten Vorspielakkord: „Der Anfangsakkord ist ein *Zwitterakkord,* dessen Ton f aus a-moll und dessen Ton dis aus e-moll stammt“, und bemerkt dazu: „Unter Zwitterakkord versteht der Verfasser dasselbe, was man

wie beim klassischen Harmoniestil nur Dreiklänge, hängt mit dem Vordringen der Alterationstechnik zunächst insofern zusammen, als die bedeutend intensiveren Spannungen der Alterationsgebilde es sind, welche die Dissonanzen der Sept- und Nonakkorde viel schlichter und milder erscheinen lassen, sodaß diese nach ihnen als Spannungslösungen in Wirkung treten. Daß Sept- und Nonenakkorde — technisch wie der Wirkung nach — zu einer Stellung vorrücken, wie sie früher nur konsonanten Dreiklängen zukam, ist eine weitreichende Eigentümlichkeit, auf die ausführlich zurückzukommen sein wird; der erste Akkord lehrt aber darüber noch mehr.

Denn sie tritt auch in anderer Hinsicht technisch in Geltung, wenn man den Spannungsakkord selbst, den ersten Klang H^7 betrachtet; hier zeigt sich nämlich, daß die Sept a, der oberste Ton, wie ein integrierender, voll verschmelzender Akkordton behandelt ist, dem eine chromatische Nebentoneinstellung frei voranzutreten vermag. Daß dieses gis in seiner Spannwirkung gegen die Akkordsept a hin gebracht ist, beweist, wie diese bereits als zum Grundgefüge und Stammgerüst einer Klangbildung zugehörig empfunden wird.

Man sieht, wie die Akkordstämme in jeder Hinsicht über den Dreiklang hinauswachsen.

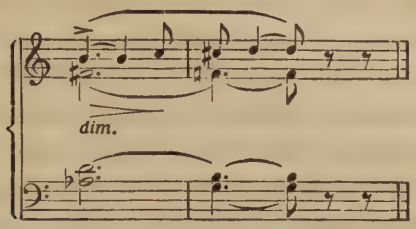
---

früher (!) unter *alterierten Akkorden* und jetzt unter Akkorden des erweiterten Mollsystems versteht. Daß die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, daß ein solcher Akkord *rein* weder der einen noch der andern Tonart angehört, daher wirklich (!) etwas Zwitterhaftes an sich hat."

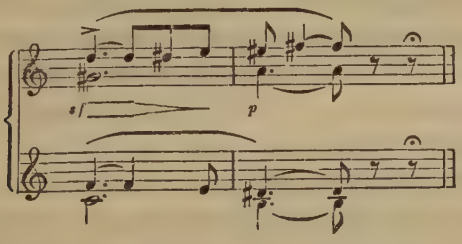
Wie spät sich überhaupt eine Erkenntnis vom Wesen der Alterationsvorgänge Bahn brach, zeigt noch die Erklärung dieses Anfangsakkords bei *S. Jadassohn,* „Melodik und Harmonik bei Rich. Wagner", (Berlin 1899), einer der vereinzelten Schriften, die bisher über Wagners Harmonik erschienen sind; hier findet sich für den ersten Akkord und seine Auflösung ein *viermaliger* Tonartswechsel konstruiert, indem zu jedem Melodieton ein Akkord angenommen wird, zudem unter Alterationen. — Ueber den ersten Akkord des „Tristan" ist seither viel geschrieben worden, seine richtige Erklärung findet man selten, besonders indem man ihn sehr oft als Alteration von a II aufgefaßt sieht; dies entspricht weder seinem Wesen als Spannungsakkord, noch seiner Funktion in analogen Harmonisierungen, wie z. B. den gleich nachfolgenden; sein Schwergewicht liegt im dominantischen Charakter gegenüber seinem Lösungsakkord.

K Levy

Analog erklären sich die zwei nächstfolgenden Harmonisierungen des gleichen viertönigen chromatischen Liebesmotivs. Im 6. und 7. Takt:

No. 2.

stellen die Akkorde gleichfalls eine dominantische Kadenzierung dar: D^7—G^7. Im Klang D^7 erfährt das a eine Leittonschärfung (as) gegen das g zu und die Dominantsept c eine frei eintretende chromatische Nebentoneinstellung (h); im Lösungsakkord erscheint mit dem Klangeintritt zunächst noch im Motivdurchgang das chromatisch-vorhaltsartige cis vor der Akkordquint. Auch alles Uebrige entspricht genau dem Früheren.

Die dritte Motivharmonisierung (10. und 11. Takt):

No. 3.

beruht, für sich allein herausgehoben, nicht mehr auf dominantischer, sondern auf u n t e r d o m i n a n t i s c h e r Kadenzierung: E^7—H^7, vom Klange: e-gis-h-d erscheint das e mit einer freien, vorhaltsartigen chromatischen Nebentoneinstellung (f), im linearen Zug abwärts weiterdrängend, ferner anstelle des h die chromatische Nebentoneinstellung c, die erst mit dem Lösungsakkord zum h weiterschreitet.

Die für ein erstes Hören, auch für erste technische Betrachtung bei all ihrer unmittelbaren Charakteristik etwas fremdartig anmutenden drei ersten Klangfolgen sind demnach in ihren Wurzeln sehr einfache Kadenzfortschreitungen, durch welche sich die chromatische Linie des Liebesmotivs hindurchzwängt. Die Verzerrung der ursprünglich zugrundeliegenden Akkordformen geht durchwegs auf deren Durchdringung mit Bewegungsspannungen zurück. Damit zeigt sich schon hier wieder ein weiteres, allgemeines Merkmal intensiver Alterationsharmonik, das noch deutlicher hervortritt, wo nicht wie in diesen ersten Takten kurze Ansätze erst für sich abgerissen antönen: zwei, oft auch mehrere aufeinanderfolgende Akkorde heben sich zusammengehörig aus dem Fluße der Musik wie einzelne Wellen heraus, indem sie das Verhältnis von Spannungs- und Lösungsakkord darstellen, wobei der Begriff des Lösungsakkordes relativ zu fassen ist und keine akustisch absolute Lösung im Sinne der konsonanten Dreiklangsharmonie darzustellen braucht. Solche Wellen fluten oft in hohem Gang, unruhig und unregelmäßig ineinander. Andererseits kommt auch für die Funktion eines Klanges als Spannungsakkord nicht der rein klanglich-akustische Dissonanzgrad in Betracht, da gerade die Spannwirkung der Alteration nicht akkordlicher Natur ist, sondern in der Energie andrängender Bewegungen beruht; die Funktion ist energetisch. Klanglich kann hiebei zugleich eine starke Dissonanztrübung entstehen, dies braucht aber nicht der Fall zu sein, indem sogar sehr viele der gewaltigsten, der Wirkung nach zerreißendsten Alterationsklänge sich ihrer äußeren Form nach mit relativ durchaus einfachen, an sich nicht stark oder auch gar nicht dissonierenden Akkorden decken. Das Letztere tritt besonders oft bei Wagners Harmonik zutage und könnte solange verblüffen, als man Wesen und Wirkung der Alteration in klanglichen Erscheinungen sucht statt in einer diesen genau entgegenstrebenden, zu ihrer innern Zersetzung führenden Energie.

Damit ergibt sich etwas Wesentliches für den Dissonanzbegriff: er erleidet nicht nur gegen die Hochromantik zu

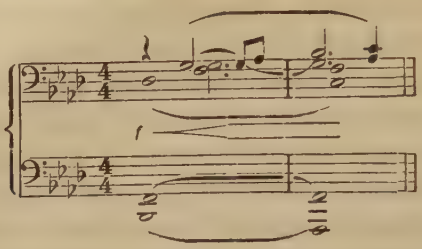
eine Verschiebung durch das neuartige Verhalten von Sept- und Nonenakkorden, sondern beruht von vornherein in der Unterscheidung von klanglicher, rein akkordlicher Dissonanztrübung und den Dissonanzenergien, die in melodischen Bewegungsspannungen ihren Ursprung haben und ganz anderer Art sind. Der Weg von der klassischen Tonalität zum Harmoniestil des „Tristan" beruht zum wesentlichen Teile im mächtigen Vordringen und Anschwellen der energetischen über die klangliche Dissonanzempfindung; auch das Vorrücken der Sept- und Nonenakkorde zu Lösungsklängen und dreiklangsähnlicher Behandlungsweise ist nur ein Ausdruck davon, und darum wäre im Sinne dieser Entwicklung sogar statt von einem Vordringen eher umgekehrt von einer Verdrängung zu sprechen, indem die akustische Dissonanz der Akkordsept und -none bedeutend an Intensität einbüßt. Auch das ist nur ein Merkmal der innern Umgestaltung, die mit der romantischen Musik überall unter die Oberfläche des Erklingenden zu den psychischen Gestaltungsenergien zurückgeht.

Jene zusammengehörigen Teilausbauschungen von Spannungs- und Lösungsakkorden sind auch immer zuerst herauszuheben und auf ihre Grundformen zurückzuführen, wenn man eine komplizierte Alterationsharmonik analysieren will, erst von diesen vereinfachten Grundfortschreitungen aus ergibt sich der weitere tonale Zusammenhang, der sie auf größere Strecken einheitlich zusammenfaßt. Ich stelle auch hier zunächst die Untersuchung des tonalen Zusammenhanges der besprochenen Akkordpaare untereinander für spätere Abschnitte zurück, um zum ersten Akkord zurückzukehren; er strahlt noch in ganz andere Erscheinungen hinein.

Das Wesen einer solchen klanglichen Alterationsbildung wird noch deutlicher, wenn man diesem Akkord die Harmonisierungen gegenüberstellt, welche an andern Stellen und in anderen Zusammenhängen das gleiche chromatische Liebesmotiv aufweist, dem sie ursprünglich angehören. Eine starke Umgestal-

tung des gleichen Motivs tritt mit dem Vorspiel zum III. Akt auf:

No. 4.



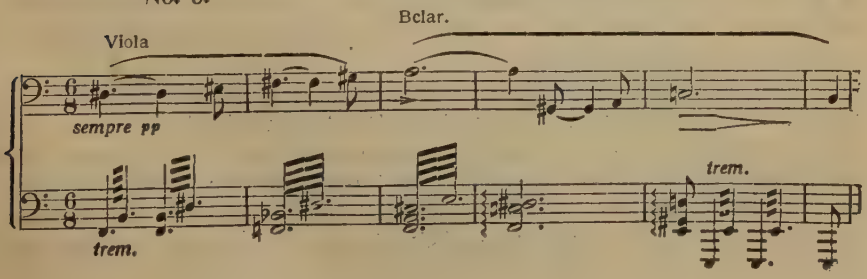
Auch hier das gleiche Verhältnis von Spannungs- und Lösungsakkord. Aber schon das Motiv selbst ist seines chromatischen Charakters entkleidet und bewegt sich, vom ersten Intervall abgesehen, in Ganztonfortschreitungen. Diese Veränderung des Motivs an sich (die auch in der Instrumentation den hellen Bläserklängen des Anfangs die gedämpfteren tiefen Streicherfarben gegenüberstellt) ist aus dem dramatischen Zusammenhang gegeben: die Züge des elegischen Liebesmotivs dringen hier wie aus verschwimmenden Fernen an die Welt herauf; der magnetische Ruf, der aus diesen ersten Tönen des Werks erklingt, kettet einzig noch den sterbenden Tristan an das Leben und durchzieht sein Fiebern bis zum Verlöschen als der letzte Weltinhalt: hier verdämmern die langgezogenen Halbtonfortschreitungen des ersten Leitmotivs und die Intensität der chromatischen Töne ermattet zu den dumpfen Ganztonbewegungen. So schwindet auch in der Harmonisierung die Alterationschromatik und das Motiv zwängt sich in die Fortschreitung IV^7—I (f-moll), derart, daß es erst wieder mit dem letzen Ton in einen Akkordton ausmündet. Entsprechend der Motivumformung erscheint daher auch die Harmonisierung von Ganztonvorhalten durchsetzt. Das g erscheint als akkordfremder Ton wieder in freiem Einsatz in den Anfangsakkord (b-des-f-as) eingezwängt und löst sich in die Sept as; das Prinzip bleibt also das gleiche, eine freie Nebentoneinstellung, die in melodischem Weiterschreiten zur Entspannung drängt. Falsch wäre es darum, den ersten Akkord als g-b-des-f (f II^7) aufzufassen; denn die musikalische Spannung läßt, sobald das Motiv einmal richtig erfaßt ist, den Ton g nicht als

Akkordton, sondern in Analogie zu den Harmonisierungen des Anfangs als einen akkordfremden, eingestellten Nebenton erscheinen.

Das Liebesmotiv erscheint hier, genau wie in der chromatischen Form des Anfangs, derart in die Akkorde eingefügt, daß die stärker akzentuierten Töne, der erste und dritte, harmoniefremd sind, wodurch die ganze melodische Spannung eine bedeutende Steigerung erfährt; es entsteht an den gewichtigeren Tönen des Motivs ein verstärktes Drängen, das erst mit dem letzten Ton seine Lösung findet. Diese Einklemmung des Motivs in seine Harmonien ist daher durchaus von dynamischen Inhalten bestimmt. Das chromatische Liebesmotiv ist denn auch im Laufe des Werks fast immer so harmonisiert, daß es durch scharfen Alterationseinsatz mit dem ersten, sowie durch erneuten Dissonanzdruck auf den dritten Ton bis zu seinem Ausklang in erhöhter Intensität erhalten wird; zugleich ein typischer Einzelfall für die gegenseitige Bedingtheit von Harmonik und Linien. Konsonanz bedeutet Freiwerden der Bewegung; daher auch die konsonanzartige Wirkung der auflösenden Septakkorde. So weist auch bei den hier in Rede stehenden Takten vom Beginn des Vorspiels zum III. Akt der melodische Inhalt auf die Auffassung des ersten Klanges als Septakkord auf der Basis b und nicht g.

Daß in ähnlicher Weise nach dramatischen Grundgedanken das selbe Motiv zu Ganztonfortschreitungen verschwimmt, zeigt z. B. die folgende Fassung (Bratschen im Tremolando, Akkorde in den tiefen Holzbläsern), ebenfalls in Symbolisierung getrübten Bewußtseins und unklaren Aufdämmerns (Trankwirkung!):

(I. Akt, Szene V, kurz nach dem Leeren des Kelches):

No. 5.

Schon hier ist es zugleich möglich, das Wesen der Alteration, wie es im ersten Vorspielakkord bereits gegeben ist, noch in weiterer Auswirkung zu beleuchten. Hier erstrecken sich die Spannungsharmonien über vier Takte, indem sie nebst dem Liebesmotiv noch seine Fortleitung vom 3. Takt an (Baßklarinette), umschließen. Aus dem Gesamtzusammenhang (a-Moll) erst wieder für sich herausgehoben und auf den Lösungsakkord E^7 bezogen, sind die ersten Takte wieder dominantisch. Die erste Harmonie ist ursprünglich h-dis-fis, mit Alterationsschärfung der Quint zu f (nach e strebend); der Bülow'sche Klavierauszug schreibt die Melodietöne dis und eis abweichend von der Partitur: Wagner schreibt es und f, ein deutlicher Beweis, daß er den ersten Motivton abermals als dissonierende Nebentoneinstellung auffaßt, also als es, das in frei eintretendem Ganztonvorhalt gegen den Akkordton f strebt.[1]) Im zweiten Takt ist das b nur chromatischer Durchgang zum a des dritten. Die Harmonie des dritten Taktes ist ursprünglich, d. h. in den Grundformen, die gleiche wie die des vierten, nämlich dis-fis-a-c, der verminderte Septakkord auf dem Leitton des Lösungsakkords E^7, wobei wieder fis in Spannung gegen das e zu f alteriert ist; der dritte Takt bringt diesen Akkord (dis-f-a-c), nur mit einer doppelten Leittoneinstellung: cis(=des) zum c und e zum dis. Im dritten Takt ist der Melodieton gis, im vierten c chromatischer Nebenton. Somit sind die ersten vier Takte nur alterierte Verformungen der V. und (verminderten) VII. Stufe vom Lösungsakkord.

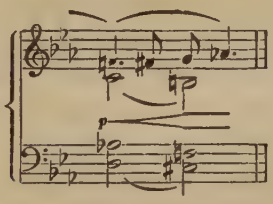
Aber auch die ursprüngliche chromatische Form des Motivs erscheint nach dem gleichen Prinzip der Nebentoneinstellungen im Laufe des Werks verschiedentlichst noch in an-

[1]) *Bülow's* Schreibart ist für das Klavier zwar einfacher, entzieht aber die musikalischen Spannungsverhältnisse ihrer Darstellung. Uebrigens ist, wie aus dem Folgenden wiederholt ersichtlich werden wird, auch bei *Wagner* selbst die Orthographie nicht immer genau und, wie dies schon bei den Klassikern namentlich bei *Beethoven,* dann aber vor allem bei *Schubert* vorkommt, oft zugunsten einer leichteren Lesart und Spielbarkeit für die Orchesterinstrumente abgeändert.

dere einfache harmonische Fortschreitungen eingefügt, die hierbei mehr oder minder starke Verzerrungen durch Alteration erfahren, im Grundzug aber gleich bleiben, und auf diesen allein kommt es an; ist er verstanden und vertraut, so sind die unendlichen Möglichkeiten der Klangbildung selbst, die er hervorrufen kann, das Sekundäre und nicht nach ihrer Form, sondern nach ihrer Entstehung und lebendigen Spannung zu verstehen. Wo immer man aus den unzähligen Beispielen ein einzelnes herausgreift, vereinfachen sie sich auf diese Weise zunächst zu den kadenzierenden Grundformen, deren rasche Erkennung den ersten Schritt zur Beherrschung des Alterationsstiles bedeutet, z. B.:

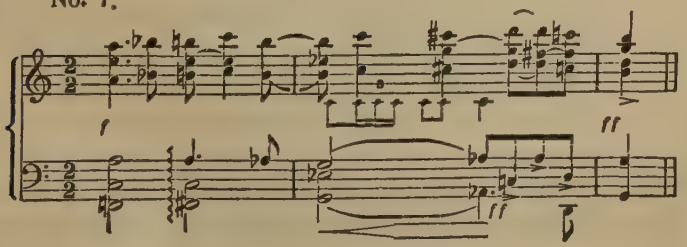
(Aus der ersten Szene des I. Aktes):

No. 6.



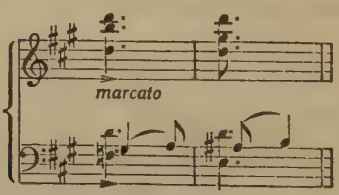
Die Kadenz ist hier: As⁷-Des⁷, der Lösungsakkord die Dominant-Septakkordform: des-f-as-ces; vom Spannungsakkord lautet die Grundform: as-c-es--ges, wobei die Quint es zu eses (geschrieben als d) alteriert ist, gegen des (geschrieben cis) strebend; die Sept ges (geschrieben fis) erhält wieder mit dem ersten Motivton f chromatische Nebentoneinstellung.

Ferner: (elf Takte vor Schluß des I. Aktes)

No. 7.

Das viertönige chromatische Motiv selbst (a-b-h-c) ist hier noch in längere Fortspinnung weiter entwickelt (bis zur Auflösung mit dem G-Dur-Akkord des dritten Taktes) und die an sich höchst einfache kadenzierende Unterlage gleichfalls bis dahin von verschiedenen Alterationsspannungen durchsetzt: der Gesamtzusammenhang ist C-Dur; der Akkord des ganzen ersten Taktes ist F^7 (f-a-c-e); fis und as der zweiten Takthälfte sind einfache Durchgänge, die beiderseits chromatisch ins g drängen; der ganze zweite Takt enthält Spannungsakkorde nach dem G-Dur des dritten Taktes als Lösungsakkord hin; die erste Takthälfte ist ursprünglich der C-Dur-Akkord, als IV. von G-Dur, die Mollform entsteht zugunsten der stärkeren chromatischen Spannwirkung des es zum nachfolgenden d. (Man kann übrigens das es auch als einfachen Durchgang auffassen, der aus dem e des vorangehenden zum d des nachfolgenden Akkords leitet; umsomehr, als dies in der Orchestrierung in den gleichen Stimmen erfolgt.) Die zweite Hälfte des zweiten Taktes ist die Dominante zu G-Dur, d-fis-a-c, die Quint a gleichfals zur Leittonwirkung des as (zum g) geschärft.

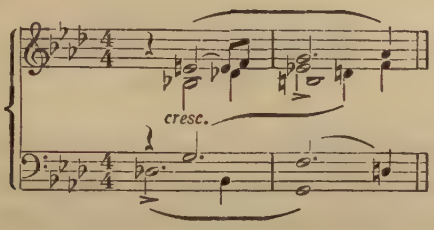
Demnach ist auch hier wieder die ganze motivische Chromatik durch Klänge gezogen, die sich als Spannungsformen gegen einen Lösungsakkord zu entwickeln. Dieses Klangverhältnis kann sich aber auch herausbilden, wenn ein einziger Akkord den Alterationswellen zugrunde liegt. Auch dies zeigt öfter das chromatische Motiv vom Vorspielanfang. So gleitet es in folgenden Takten durch den gleichen, liegenbleibenden Akkord:

(Aus dem Vorspiel zum I. Akt, Takt 66)

No. 8.

Der Klang ist durchgängig E^7, nur erst mit Einstellung des f zu e. (Der erste Akkord ist demnach nicht als verminderter Sept-

akkord (gis-h-d-f zu verstehen, die innere Dynamik ist auch eine vollständig andere; E^7, die Dominant der Haupttonart liegt schon die vorangehende Takthälfte hindurch.)

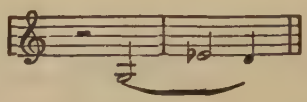
Dem gleichen Prinzip unterliegt die folgende Stelle aus dem Vorspiel zum III. Akt, wo wieder das Motiv seine durchwegs chromatische Führung aufgibt:

No. 9.

Klangunterlage ist für beide Takte der Nonenakkord g-h-d-f-as (über den gesamten tonalen Zusammenhang dieses Klanges s. im V. Abschnitt); es wäre rein äußerliche Betrachtungsweise, den Akkord des ersten Taktes als die selbständige Form e-g-b-des aufzufassen, wie er sich in der Tat dem Bilde nach darstellt; die Klangform ist vielmehr in Analogie mit dem sonstigen Grundzug dieser Motivharmonisierung und ihrer Spannungsverhältnisse als Alterationsentstellung des Lösungsakkordes selbst zu verstehen; daß sich diese, wie schon in Beispiel Nr. 8, mit einem Gebilde deckt, das auch für sich eine selbständige Akkordform darstellt und daher in anderem Zusammenhange weitaus einfacher aufzufassen wäre, ist eine sehr häufige Erscheinung der Alterationstechnik, die aber begreiflicher Weise die theoretische Beobachtung umso eher irreführen kann, je mehr sie in die äußeren Akkordformen verkrampft ist. Man kann hier erkennen, wie für das musikalische Empfinden die Wirkung eine vollkommen andere ist als die eines verminderten Septakkordes, wie er äußerlich vorhanden; wieder einer der unzähligen Belege dafür, wie sekundär in der Musik die Klangformen sind; d e n n w i r h ö r e n d y n a m i s c h, n i c h t a k u s t i s c h.

Im vorliegenden Beispiel verzerren zuerst d r e i frei eintretende Leittoneinstellungen die Form des Spannungsakkords:

der erste Motivton e vor dem f, ferner die chromatischen Spannungstöne des (=cis) zu d und b (ais) zu h; der Ueberblick ist dadurch erschwert, daß die Lösung der Spannungstöne nicht überall an die gleiche Stimme gebunden bleibt. Mit dem Beginn des zweiten Taktes erscheint noch ein es leittonartig vor d aus der motivisch (in Viol. I und Horn) hereintönenden Linie

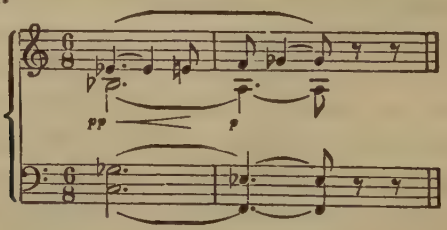
No. 10.



(derselben, die im Vorspiel [s. Nr. 1] dem chromatischen Liebesmotiv erst für sich allein voraustönt). Hier zeigt sich somit, daß nicht nur ein Septakkord, sondern auch ein Nonenakkord nach den vorangehenden Dissonanzenergien der mehrfachen Alterationsbildungen lösungsartig wirkt. Höchst beachtenswert ist hiebei, wie sogar im zweiten Takt das g der Hauptstimme im motivischen Zusammenhang, obwohl es zugleich Grundton ist, vorhaltsartig zur None as wirkt, noch dazu zur stark dissonierenden kleinen None, und diese erscheint dem Grundton gegenüber als Auflösung; so groß ist das Uebergewicht der Spannungsverhältnisse über die klanglichen Erscheinungen.

Die chromatische Motivform nach dem gleichen Prinzip harmonisiert zeigen folgende Takte:

(I. Akt, 3. Szene)

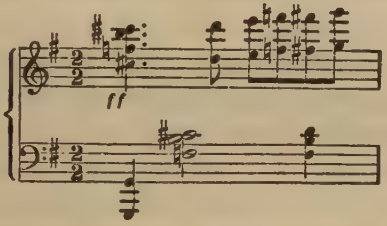
No. 11.

Spannungs- und Lösungsakkord sind identisch: f-a-c-es-ges. Im ersten Akkord Leittoneinstellung des b zum a. Wie beim vor-

angehenden Beispiel trägt im zweiten Takt das f, obwohl Grundton des Klanges, intensiven Vorhaltscharakter zur kleinen None ges, und diese Auflösungscharakter.

Schließlich weisen allenthalben auch die freieren Umgestaltungen des chromatischen Liebesmotivs, oder überhaupt chromatische Linien an sich die gleichen Grundzüge in der Harmonisierung auf. Als Beispiel genüge vorläufig ein einziges, sehr einfaches:

(III. Akt, 1. Szene)

No. 12.



Der Spannungsakkord ist durch Leittoneinstellung des cis (zu d) gebildet und in diesem Falle mit dem Lösungsakkord wieder identisch (g-h-d-f.)

Alle diese Akkorde zeigen trotz der großen äußeren Verschiedenheiten das Gemeinsame mit dem ersten Vorspielakkorde; sie sind eigentlich nur Varianten von ihm, nach dem gleichen dynamischen Grundzug und zu dem gleichen Motiv gebildet, und längst nicht sämtliche, wie auch vom ersten Akkord selbst noch sehr verschiedene Auflösungen in Betracht kommen. Die Spannungsakkorde sind dominantisch oder subdominantisch oder identisch (tonisch). Bei Wagner sind für starke, d. h. mehrfach und bedeutend entstellende Alterationen die dominantischen Spannungsakkorde die häufigsten, und das stellt noch einen Rest der historischen Entwicklung dar; denn wie schon angedeutet, setzte die Alteration vornehmlich bei dominantischen Spannungen an; die inneren Gründe hiefür werden mit dem nächsten (III.) Abschnitt deutlicher hervortreten. Die Dissonanzen, die einen solchen Klang durchsetzen, sind nicht nur auflösungsbedürftig, sondern auch selbst auflösend, sie tragen den Willen zur Zer-

setzung des Akkordes, dem sie angehören, in sich. Ueberall ist drängende Bewegungskraft, im Akkord noch mehr als in der Linie. Vom ersten Akkord an erkennt man, daß ein Klang nur ein in Tönen gefestigtes Bild von Spannungen darstellt.

Zweites Kapitel.

Wandlungen der inneren Klangdynamik.

Das aber ist selbst beim ersten Akkord nicht erschöpfend gesehen, wenn man nur die Alterationsspannungen im Auge hat. Konnte er im bisherigen schon nach verschiedenen Seiten und zu anderen Klängen hin Streiflichter auswerfen, so zeigt er auch noch, wenn man in ihm selbst ruhen bleibt, ganz andere von den inneren Grundzügen des hochromantischen Klangstils.

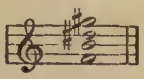
Es ist bekannt, daß für die Alterationsharmonik ihre Kombination mit sogenannten enharmonischen Umdeutungen eine große Bedeutung hat[1]). Diese Erscheinung ist technisch einfach, theoretisch ist aber auch ihr nur auf den Grund zu kommen, wenn man sie aus dem Ineinanderwirken der energetischen und klanglichen Momente versteht, das alle harmonischen Vorgänge und Möglichkeiten auslöst. Denn die enharmonische Wandlung eines Akkords ist, wie schon erwähnt, selbst nur der Ausdruck einer Wandlung in den inneren Kräfteverhältnissen. Der erste Akkord zeigt dies zugleich in einem höchst intuitiven Zusammenhang mit seiner symbolischen Bedeutung in der Dichtung und der musikdramatischen Durchführung überhaupt.

Die ersten drei Takte des Vorspiels (s. Nr. 1) stellen nämlich bereits einen Komplex von Leitmotiven dar, von denen sich das allein vorantönende Sehnsuchtsmotiv der kleinen Sext und das aufsteigende chromatische Liebesmotiv als melodische Gebilde sogleich sichtbar abheben, während die Bezeichnung

[1]) Hiebei ist nicht bloß an die Gleichsetzung von Akkorden mit allen ihren Tönen, (z. B. Cis-dur- und Des-dur-Dreiklang usw:) zu denken, sondern vornehmlich an die Umdeutung nur einzelner Akkordtöne, die eine veränderte Bedeutung vom ganzen Akkord auslöst.

eines Leitmotivs, und zwar in mancher Hinsicht in noch bedeutungsvollerem Sinne, der erste Akkord

No. 13.



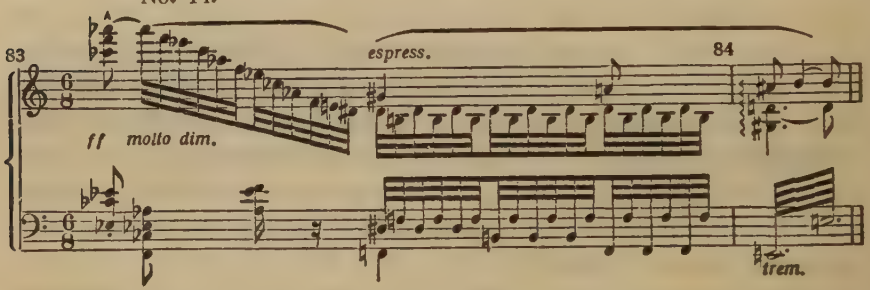
selbst verdient, als Klangimpression an sich, die in weitwirkender Symbolbedeutung die Musik des Werkes überbreitet. Der Klang löst sich vom chromatischen Liebesmotiv, dessen Harmonisierung er ursprünglich bildet, und tritt für sich als motivische Idee in die Vertonung.

Schon dieser Gedanke mußte darauf hinleiten, das in Alterationen beruhende Gebilde auch zu einer rein akkordlichen Geltung herauszuheben, d. h. es zu einer Eigenexistenz durchdringen zu lassen, welche die Abhängigkeit von linearen Spannungen und Zusammenhängen abstreift und seiner Klangform die Bedeutung eines unabhängigen Akkordgebildes gibt. Das zeigt sich technisch in der enharmonischen Wandlungsfähigkeit des Klanges. Diese Aenderung stellt sich zugleich mit dem ideellen Inhalt, den Wagner ihr gibt, am klarsten dar, wenn man die eigentümliche Entwicklung des Einleitungsakkords innerhalb des Vorspiels beachtet.

Seine dominierende Stellung ist nicht nur durch sein häufiges Auftreten bedingt, das seinen durchdringenden Grundcharakter über die ganze Symphonik ausgießt, er stellt vielmehr den Kernpunkt der architektonischen Anlage vom Vorspiel dar. Dieses zeigt nämlich eine sehr breit angelegte, aber stetige Steigerung bis zu einem Gipfelpunkt von höchster symphonischer Gewalt (83. Takt), der nach seiner langen und spannungsvollen Entwicklung rasch verklingt und gegen den ruhig verebbenden Schluß hinleitet; im Zusammenhang mit den Kommentaren, in denen Wagner selbst den ideellen Inhalt dieser Anlage aufklärte, ist namentlich die letzte der Steigerungsetappen bedeutungsvoll, und sie leitet unmittelbar auf die Harmonik als den eigentlichen Symbolinhalt jenes Höhepunktes. Verfolgt man, in größer zusammenfassenden Ueberblicken, die Steigerungsanlage bis zu diesem letzten Ansatz, also etwa bis zum 74. Takt, so zeigt zunächst die Einleitung ab-

gerissen für sich erklingende, aus den drei erwähnten Motiven gebildete Fragmente, die durch die längeren Pausen wie durch Fermaten von einander gesondert sind; erst vom 16. Takt an tritt überhaupt zusammenhängender Fluß und geschlossene musikalische Fortspinnung ein; sie gewinnt erste durchgreifende Belebung des langgedehnten Zeitmaßes mit dem Eintritt des A-Dur-Teiles, die sich zu impulsiver Steigerung mit dem Auftreten des Motives vom 62. Takt und seinen aufpeitschenden Streicher-Auftakten fortsetzt; aus dieser Partie entwickelt sich erst (bald nach der Rückkehr zum A-Moll) die vorerwähnte höchste und letzte, in ihren Schlußtakten orkanartige Steigerung bis in den nachfolgenden Höhepunkt:

(83. und 84. Vorspieltakt)

No. 14.

Von diesem Gipfelpunkt aus verpufft ganz rapid, schon innerhalb des angeführten 84. Taktes selbst beginnend, alle zu betäubender Intensität zusammengeballte Anspannung und der kurze nachfolgende Ausklang des Vorspiels zeigt wieder die kurzatmigen, elegischen, gleichförmigen Motive des ersten Anfangs, die wie dort wieder abgerissen für sich erklingen und rasch verhauchen.

Während an dem atemlosen Anstieg alle Mittel der Satztechnik, Dynamik und Orchestration zusammenwirken, tritt mit dem letzten Steigerungsteil eine merkwürdige harmonische Idee in Erscheinung. Der Fortissimo-Akkord des Höhepunkttaktes (Beispiel Nr. 14) ertönt bereits in den vorangehenden Takten mehrmals in voller Gewalt; die letzten, stürmischesten Steigerungswellen branden wie gegen einen Damm jedesmal gegen

den gleichen Klang an, als wollten sie sein Gefüge durchbrechen und sich zu neuen Formen ausweiten, ohne aber aus ihm ausbrechen zu können; bis er, im angeführten Höhepunktstakt, in sich selbst zusammenbricht; denn nur die äußere Klangstärke verhallt hier gegen die zweite Takthälfte zu, der Klang selbst hingegen gelangt aus seinen Formen nicht heraus: die Akkorde beider Takthälften decken sich; sie sind nur der enharmonischen Schreibart nach verschieden. Der Höhepunktakkord f-as-ces-es ist Ton für Ton identisch mit der Form der zweiten Takthälfte f-h-dis-gis, und diese ist die Wiederkehr des ersten Einleitungsakkordes, so daß die Entwicklung in trostlosem Kreislauf in sich selbst zurückläuft. Der architektonische Aufbau des Vorspiels zeigt somit die höchst sonderbare Erscheinung, daß die gesamte Steigerung, über reichste und weitschweifige harmonische Entwicklungen hinweg, mit all ihrer Wucht gegen den einen, gleichen Klang als Gipfelung hindrängt, der auch das Werk, in unvergleichlich stimmungsvoller Elegie einleitet. Der in Terzen tonal aufgebaute Akkord, zu dem sich die Steigerung auftürmt, sinkt in diesem Takte zur zerrissenen Sehnsucht des Anfangs in sich selbst zusammen.

(Der Klavierauszug von Bülow, dem die Schreibweise des Beispiels Nr. 14 entnommen ist, bringt die enharmonische Umdeutung des Klanges zum Ausdruck, indem er beide Takthälften orthographisch sondert [was nicht alle Bearbeitungen tun]. Bei Wagner selbst erscheint die Umdeutung dieses Taktes in noch interessanterem Bilde; die Partitur zeigt nicht die beiden enharmonischen Akkorde in zwei Takthälften gesondert, sondern gleich mit dem Takteintritt ineinandergeschoben; das Orchester bringt zugleich es und dis, as und gis, h und ces, und zwar nicht einmal nach Instrumentalgruppen gesondert, sondern dermassen ineinanderdringend, daß z. B. die Streicher allein, ebenso die Bläser Töne von beiderlei Schreibarten zugleich enthalten. So dringen in den Akkord, der inmitten einer tiefen Eindunkelung in die B-Tonarten auftritt, plötzlich die enharmonisch umgeänderten Töne mit ein und lassen aus seinem Innern

die grellen Alterationswirkungen aufschwellen, ein Effekt, der noch dadurch besonderen Reiz gewinnt, daß in der praktischen Ausführung Streicher wie Bläser die mit ♯ geschriebenen Töne auch in der Stimmung unwillkürlich immer ein wenig höher spielen als die entsprechenden mit Erniedrigungszeichen geschriebenen[1]). Mit der [vermutlich von Wagner selbst inspirierten, jedenfalls aber gebilligten] Auseinanderlösung der beiden Schreibarten gibt Bülow im Klavierauszug nur einen sinnfälligeren Ausdruck für die enharmonische Gleichung

$$\begin{matrix} as \\ es \\ ces \\ f \end{matrix} = \begin{matrix} gis \\ dis \\ h \\ f \end{matrix} \quad).$$

In diesem auffälligen Aufbau des Vorspiels wird zunächst die ganze Symbolik des Klanges offenbar. Wagner selbst formulierte wiederholt den Inhalt des „Tristan"-Vorspiels mit seiner ganzen leidenschaftlichen Steigerung[2]): das unerfüllte, leidvolle Liebessehnen, das aus zartester Regung zur stürmischer Gewalt anschwillt, und unerfüllbar wieder in sich selbst zu endlosem Sehnen zurücksinkt. Dies ist als Symbolik der musikalischen Anlage zu erkennen, die in den gleichen melancholisch-zerrissenen Akkord, von dem sie ausgeht, mit ihrer höchsten dynamischen Gipfelung, aber ohne ein Ausbrechen aus seinen ungelösten Spannungen, wieder einmündet. Wagner schreibt in der programmatischen Erläuterung, die er einer konzertmässigen Aufführung in Paris (1859) beigab, zu einer Auslegung von der langgegliederten gewaltsamen Steigerung: „Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten . . ." Mit dem einen Wort „umsonst" scheint der ganze Inhalt jenes Höhepunkttaktes zusammengerafft, des Wiedereinmündens in den ersten Klang, von dem sich die Welt des Vorspiels und des ganzen Dramas erspannt. Zugleich liegt darin der

[1]) Diese unwillkürlichen Abänderungen einer Tonhöhe durch musikalische Spieler sind gleichfalls ein Ausdruck der Spannungen, eines psychischen Drängens zur Höhe oder Vertiefung, nicht einer Gehörsfeinheit, wie dies vielfach erklärt wird.

[2]) S. Gesammelte Schriften (Breitkopf und Härtel/Siegel) Bd: XII., S. 344.

leitmotivische Sinn dieses ersten Klanges selbst in voller Deutlichkeit ausgeprägt. Das Unerfüllbare des Sehnens, die Tragik der ganzen Dichtung, liegt in ihm symbolisiert. Darum ist der Akkord f-h-dis-gis „Motiv", sogar erstes und umfassendstes Leitmotiv des ganzen Musikdramas, in gewissem Sinne mehr als irgend eine melodische Bildung. Aus seinem Klang leuchten Rückspiegelungen in die gesamte Musik hinein, und zwar ideell ebenso, wie technisch und stilistisch ihr Alterationscharakter bereits mit diesem allerersten Eintönen zu einer Keimform verdichtet erscheint, wie zu einem Ursprungs- und Mittelpunkt für unendliche Verbreiterungen. (Bedenkt man, daß in Wagners „Tristan" andrerseits das chromatische Liebesmotiv den ganzen melodischen Stil in extremer Ausprägung enthält, so erscheint mit dem allerersten Vorspielansatz der melodische wie der harmonische Musikstil gedrängt vorgebildet).

Zunächst aber ist noch bei den enharmonischen Erscheinungen und ihrer technischen Seite zu verweilen, da auch die leitmotivische Verwendung eines Klanges an sich, wie sie im „Tristan" bemerkenswert hervortritt, bereits im Wesentlichen auf ihr beruht. An dem erwähnten Höhepunktstakt zeigt sich, wie der ursprünglich als Alterationsspannung gebildete und in seinen chromatischen Tonenergien melodisch auf Weiterführung gerichtete Klang auch in harmonischer Hinsicht als ein in sich beruhender Akkord erscheint, als eine in Terzen aufgebaute Struktur. Das klangliche Empfinden setzt einen anderen Terzenaufbau durch als er der alterierten Form zugrunde lag, nämlich den akustisch vorhandenen f-as-ces-es, statt der ideellen Grundlage: h-dis-fis-a (die dort durch Alteration und Nebentoneinstellung entstellt war); bedenkt man, was für entfernte Klänge gerade die auf Basis f und auf h aufgebauten darstellen, so gewinnt man schon von hier aus einen Begriff von der Kraft, mit welcher diese Vorgänge die tonalen Verhältnisse durchbrechen.

Hierauf beruht aber wie bei diesem einen Akkord die ganze Technik des Alterationsstiles: ist einmal ein Gebilde aus irgend-

welchen linearen Strebungen und Nebentoneinstellungen entstanden, so enthält es auch die Fähigkeit einer derartigen inneren Umsetzung der lebendigen Spannungsverhältnisse, daß eine akkordliche Eigenbedeutung möglich wird; die Töne gewinnen Spannungszustände, wie sie einem tonalen Akkordaufbau entsprechen, wirken als Gefüge über einem Grundton usw. Das ist es, was die geänderte Schreibweise nur ausdrückt; denn die enharmonische Umdeutung ist, wie überhaupt alle harmonische Technik, nicht das Wesen sondern nur die Erscheinungsform der musikalischen Inhalte, d. h. psychischer Energien. Was man überhaupt als Enharmonik bezeichnet und namentlich in der Romantik in unendlichen Reizwirkungen auszuschöpfen verstand, sind in Wirklichkeit Vorgänge der inneren Klangdynamik, wie letzten Endes auch sonst sämtliche Vorgänge im äußeren Klangbild.

Daß aber der potentielle Zustand eines Akkordgebildes einer völligen inneren Veränderung fähig ist, beruht in der Grundtatsache aller Harmonik, der Umsetzung von Spannung in Klang; auf sie führt demnach wieder von einer anderen Seite der erste Akkord zurück; denn wenn das musikalische Empfinden imstande ist, die gleichen Töne, die sich einmal als Alterationen ergaben, jederzeit auch als tonalen Akkordaufbau aufzunehmen (wie in diesem Falle den ersten Akkord auch als Struktur f-as-ces-es), so faßt es das von linearen Spannkräften gezeitigte Klangbild der Form, d. h. dem gehörsmäßigen Effekt nach zuerst zusammen, um dann seine tonal-akkordlichen Möglichkeiten, also ganz andere Spannungszustände, hervorzukehren. Der Akkord erstand erst als Bild gewisser Strebungen, gab ihnen ihren klangsinnlichen Ausdruck, dieser selbst aber ermöglicht ein Zusammenschmelzen zu einem einheitlichen Klangeffekt, der aus sich wieder das Bild einer ganz anderen inneren Dynamik entstehen zu lassen vermag. Die Enharmonik beruht daher im Abstrahieren der Klangphänomene selbst aus dem Gesamtvorgang der Musikwerdung, im Abheben der letzten Oberschicht, in welche die Spannungen einfließen; und die Töne, wie sie die Alterationsspannung zur Form eines bestimmten Klanges auswarf, gerinnen in dieser Klangform zur Ausdrucksfähigkeit

für einen anderen potentiellen Akkordzustand. „Enharmonik" wäre daher am besten als „Innenströmung der Klänge" zu übersetzen. Psychische und klangsinnliche Momente spielen also bei dieser technischen Erscheinung ineinander, wie überall, und darin beruht zugleich die ungeheure Leichtflüssigkeit der Enharmonik wie auch ihre zauberhaften, blitzschnell die klangliche Innendynamik verändernden Wirkungen.

Wie schon der Höhepunktstakt des Vorspiels für sich allein betrachtet zeigt, löst sie daher auch ebensooft den umgekehrten Vorgang aus, nämlich die Erfassung irgendwelches tonal eintretenden Akkordes im Sinne einer Alterationsbildung, die Umdeutung einzelner oder auch aller ihrer Töne zu chromatisch weiterstrebenden Leittönen, zu ganz- oder halbtonweisen Nebentoneinstellungen usw. Wie daher überhaupt der Akkord und schon der einzelne Ton nur als Träger gewisser Spannungen in der Musik Bedeutung hat, so geht die ganze Enharmonik aus der eigentümlichen Fähigkeit des musikalischen „Hörens", d. h. seiner psychischen Aktivität, hervor, in ein und dasselbe Klanggebilde verschiedenartige Energiezustände zu projizieren. Sie ist einer der unzähligen Belege dafür, daß wir überhaupt nur aus dem Willen heraus hören und die Klänge nur als dessen Ausdruck aufnehmen.

Hält man, hinter die Technik im engeren Sinne zurückgehend, diesen unsichtbaren, psychologischen Grundvorgang der Enharmonik fest, so wird es auch begreiflich, wieso gerade die romantische Musik zu ihr ausflutete und ihre erste große Ausschöpfung in der Musikgeschichte darstellte, wenn auch ihre Anwendung durchaus nicht neu ist und in den Anfängen noch hinter Bach zurückgeht. (Ihre technische Voraussetzung war die Einführung der gleichschwebenden Temperatur zu Ende des 17. Jahrhunderts). Das schwankende und wechselvolle Konvergieren bald zu den klanglichen Außenerscheinungen, bald zu den tieferen, energetischen Unterströmungen der Musik mußte die Romantik reizen. Die seltsame Vorliebe des romantischen Geistes, blitzartig von Höhen zu Tiefen zu schweifen, in jedem Augenblick aus der Versenkung ins Unbewußte dessen Kräfte in die konkreten Sinnenbilder hineinwirken zu lassen, sie emporzuziehen und in diese zu verweben, findet hier in einer

Erscheinung der Harmonik ihre Wiederspiegelung. Es ist ein überaus feiner Sinn für die dynamischen Strömungen, die andererseits auch zugleich farbigstes Verfließen der klanglichen Reizwirkungen selbst auslösen. Die reiche Anwendung der Enharmonik ist ein Einzelausdruck der großen Grundströmungen vom romantischen Weltgefühl.

Auch hievon gibt der „Tristan" ein sehr reiches Bild, insbesondere für die Art, wie sie mit der Alteration verquickt ist. Aber auch schon für diese selbst wäre es falsch, von der Annahme auszugehen, daß Wagner die verschiedentlichen Spannungsformen der Alteration und Nebentoneinstellungen schafft, ohne zugleich in hohem Maße den Klangsinn, die Rücksicht auf ganz bestimmte akkordliche Verschmelzungen mitsprechen zu lassen. Musik ist Ausströmung von Spannung ins Erklingen, und die Romantik zieht letzteres umsomehr in seine vollen, berauschenden Wirkungen, als sie für seine verborgenen, merkwürdigen Farbeninhalte einen besonderen Sinn hat. Wagners Zeit ist bis in die lebendige Gegenwart vielfach von Strömungen gefolgt, die zugunsten des Spannungsausdrucks die klanglichen Rücksichten wieder sehr zurückdrängen. Mögen auch diese Stilwandlungen großenteils an die kühne Alterationskraft der „Tristan"-Harmonik anknüpfen, und zwar teils mißverständlich teils aber in einer durchaus ernst zu nehmenden Entwicklung, so ist doch damit nur die eine Seite herausgehoben und weitergebildet. Die Alteration mit ihren grenzenlosen Möglichkeiten ist überhaupt dasjenige Teilgebiet der Harmonik, dessen sich die Nachfolge am stärksten, mit einer Art Gier, bemächtigte. Wagner alteriert nie ins Blinde, d. h. unter Abstraktion vom rein klanglichen Effekt, und eine hohe sinnliche Schönheitswirkung ist im „Tristan" über alle Alterationsklänge, auch über die schärfsten Dissonanzen in Schmelz und Wohllaut gegossen, ohne den die ungeheure Steigerung der Alteration die Akkordgebilde ins Chaotische zersprengen würde. Von den tausend Zufallsformen, die aus kombinierten Alterationen zu gewinnen wären, sind sogar einige bestimmte von Wagner bevorzugt und in ihrer scharf charakteristischen Eigenart in den Vordergrund der Musik und ihrer Stimmung gerückt. Es ist eine der Grundeigentümlichkeiten des hochromantischen

Stiles und seiner enormen Innenerhitzung, daß die Harmonik das Empfinden für Spannungen und für klangsinnliche Wirkungen zugleich in hohem Maße gesteigert in sich vereinigt und die Schwebe zwischen ihnen zu halten vermag.

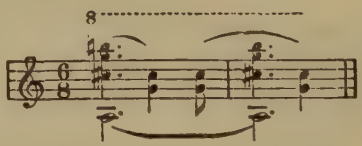
Diese Vereinung von Spannkraft und Klangsinn, das Zerrissene und doch eigentümlich Verschmelzende, gibt insbesondere bereits dem ersten Akkord des „Tristan" sein merkwürdiges Fluktuieren, sein Hinausschwingen zu den verschiedenartigsten Wirkungsmöglichkeiten; und dies strahlt einmal in seine verschiedenen theoretischen Behandlungsweisen, Funktionen und Auflösungsarten hinein, ferner aber auch in die Grundidee seiner ideellen, symbolischen Anwendung.

Für die erstere gewinnt man am leichtesten die Ausgangsgrundlage, wenn man die Auffassungen und Umdeutungen überblickt, die seinen häufigsten Anwendungen entsprechen. Der Einleitungsakkord gehört der Form nach, d. h. bei entsprechender enharmonischer Umdeutung, nicht zu den komplizierteren Klängen. Es ist ein Septakkord mit kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sept, daher auch als verminderter Dreiklang mit einer noch darüberliegenden großen Terz leicht zu vergegenwärtigen; eine Klangform, die als tonaler Akkord in Dur- wie in Molltonarten ganz geläufig ist, von jeher häufig vorkommt und an sich überhaupt nichts Besonderes böte. In der vorliegenden Schreibweise f-as-ces-es ist sie nach es-Moll (als II. Stufe) einfach tonal deutbar oder nach ges-Dur (als VII.), oder nach ges-Moll (VII.) oder nach as-Moll (VI.); neben diesen Bedeutungen erscheint sie bei Wagner aber oft in einem theoretischen Zusammenhang, der sie als Mollakkord (as-ces-es) mit einer (trugschlußartig) hinzugefügten oder auch erst nachträglich eintretenden kleinen Unterterz (f) unter dem Grundton auffassen läßt; oder als Vorhaltsbildung zu einer Dominant-Septakkordform (es als Vorhalt vor dem Grundton des im Akkord des-f-as-ces eintretend); ferner als Vorhaltsbildung vor einer verminderten Septakkordform (es als Vorhalt vor d im Akkord: d-f-as-ces). Auch einer dem ersteren Vorhaltstypus verwandten Auffassung im

Sinne eines Nonenakkords kann man im „Tristan“ (namentlich im II. Akt) häufig begegnen: zum Klang f-as-ces-es, einerlei in welchem enharmonischen Sinne er eintrat, wird (meist nachträglich hinzutretend) noch eine Unterterz des hinzugesetzt, wodurch der Nonenakkord Des^9 entsteht, von welchem der Klang daher als ein Bruchstück zu verstehen ist. Alle diese theoretischen Auffassungen kennzeichnen die entsprechende Harmonie natürlich ebenso in andern Tonarten, wenn auch Wagner an der absoluten Tonhöhe des ersten Eintritts auffällig festzuhalten pflegt.

Der Akkord, als Klangform für sich, ist also nichts weniger als neu. Aber nebst zahlreichen nicht weiter hervortretenden Anwendungen, wie sie, seitdem es eine tonale Harmonik gibt, als einfache Tonartsakkorde durch die Klangreihen streichen, kann man bemerken, daß sich Wagner seinem besonderen Klangeffekt bereits vor dem „Tristan“ mit einer gewissen Vorliebe zuwandte, um ihn in charakteristischer Anwendung herauszugreifen. So beispielsweise auffällig im „Rheingold“; hier wurzelt er im Motiv des Rheintöchtergesangs („Rheingold, Rheingold, leuchtende Lust“), als Klang h—d—f—a, der sich nach der C-Dur-Tonika auflöst, (auch da aber oft mit einem noch hinzugefügten tieferen g, sodass er als Dominant-Nonenakkord erscheint; von hier aus aber gewinnt er als Klangimpression an sich Bedeutung, so z. B. die wässerige Klarheit der Rheinestiefe mit seiner Klangfarbe symbolisierend, sinnfällig in der ersten Szene:

No. 15.

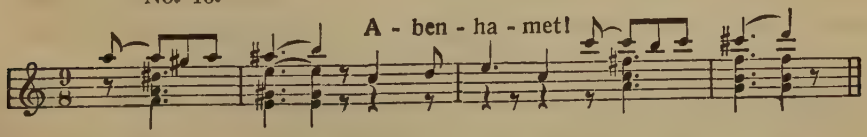


oder auch beim Gesang Floßhildes: „. . frügst du die Dritte, süßen Trost schüfe die Traute dir!“ — eine Stelle, die deshalb erwähnenswert ist, weil hier der Klang im Gefüge des Nonenakkords Des^9 heraustritt, auffälligerweise schon auf gleicher Tonhöhe und in gleicher Art wie in dem (später noch zu besprechenden) großen Nachtgesang aus dem II. Akt des „Tristan“. Mag sein,

daß Wagners alte Vorliebe für Dominant-Nonenakkorde überhaupt es ursprünglich war, die ihn gerade auf die eigenartige Reizwirkung dieses in ihnen als Bestandteil enthaltenen Klanges hinlenkte; umsomehr als Wagner es liebt, den Grundton vom Nonenakkord orgelpunktartig liegen zu lassen, wodurch sich die übrige Terzenkette loslöst und jener Klang herausspringt (wie etwa Beispiel Nr. 15 zeigt). Von hier dringt er mit seiner Klangfarbe auch andeutungsweise ins „Ring-Motiv", das sich mit seiner Terzenkette über seine Töne breitet, z. B. (zweite Szene: „Ein Runenzauber zwingt das Gold zum Reif") in der Tonhöhe fis-a-c-e, wobei auch noch die kl. Unterterz dis hinzutritt; ferner auch charakteristisch und symbolisch in Alberichs Fluchmotiv (IV. Szene), das sich in breiter Zerlegung auch über die Töne fis-a-c-e aufbaut, (so bei den Worten: „Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!"); ebenso erscheint der Klang noch in vielen anderen Teilen der Musik, wie vor der Komposition des „Tristan" namentlich auch in „Walküre" und „Siegfried". (Man beachte z. B., wie im Vorspiel zum II. Akt der „Walküre" neben dem übermäßigen Dreiklang des Walkürenrufs gerade dieser Akkord dominiert; gleich mit dem Einsatz durch die ersten vier Takte als fis-a-c-e, hernach in der Tonhöhe h-d-f-a, usw.)

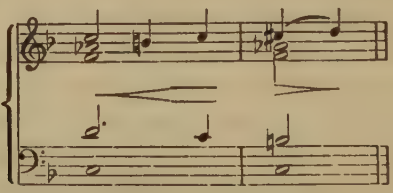
Doch auch in seiner Alterationsbedeutung ist der Klang nicht durchaus neu. Edgar Istel („Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland", Leipzig 1909, S, 145) weist darauf hin, daß sich in Spohrs Oper „Der Alchymist" (1830) die beiden ersten „Tristan"-Akkorde „fast wörtlich (Kl. Ausz., S. 114) in der gleichen Tonart samt ihrer sequenzartigen Weiterbildung" finden. Von den mehrfachen starken Anklängen, die hier vorkommen, ist zweifellos dieser der auffälligste:

No. 16.



Die Aehnlichkeit ist in der Tat frappierend, doch liegt nicht nur in der Gleichartigkeit das Interessante, sondern gerade in den Unterschieden. Beim ersten Akkordpaar ist die Alteration

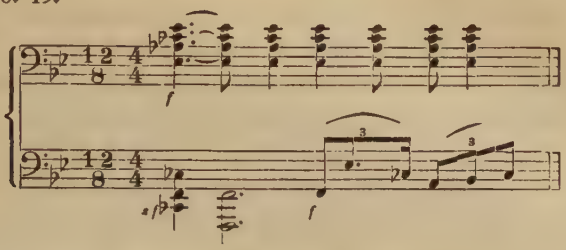
vom Baßton (f) da, aber nicht wie bei Wagner die Auflösung in einen Septakkord; beim zweiten Akkordpaar enthält, was sehr bemerkenswert ist, der Lösungsklang die Sept, der Spannungsakkord hingegen statt der Alteration as nur den Baßton a. Wagner bringt, einerlei ob Anlehnung oder zufällige Aehnlichkeit vorliegt, beidemale die Alterationsform und Septakkorde als Lösungsklänge, und das ist schon für die historische Entwicklung charakteristisch: es verdichtet sich alles gegen die Merkmale des intensiven Alterationsstiles zu; bemerkenswert ist aber daher auch der Gegensatz, der darin liegt, daß bei Spohr im ersten Akkord das gis (bezw. im dritten das h) noch nicht als frei eintretender Nebenton zur Sept erscheint, sondern als dessen melodische Umspielung. Daß die Melodie selbst starke Aehnlichkeit aufweist, verblüfft weniger, da schon mit den Anfängen der Romantik die ansteigenden chromatischen Bildungen sich häufig herausbilden, (worauf noch in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein wird). Starken, vielleicht noch ausgesprocheneren Anklang an den „Tristan"-Stil bringt Spohr, ohne im Uebrigen der innern Gewalt von Wagners Musik nahezukommen, z. B. auch in folgender Stelle aus der gleichen Oper (Finale des III. Aktes):

No. 17.

Der erste Akkord, d-f-as-c deckt sich der Form nach mit dem ersten „Tristan"-Akkord und im zweiten Takt wirkt der dissonante Akkord auch hier schon auflösungsartig; (das c liegt die vorangehenden und nachfolgenden Takte hindurch als Orgelpunkt).[1])

Aus den Anwendungen nach dem „Tristan" ragt als besonders charakteristisch, (wieder in der gleichen absoluten Tonhöhe!) die

[1]) Nicht uninteressant ist ein Vorkommen dieses Akkordes bei *Beethoven* deshalb, weil nicht nur die gleiche absolute Tonhöhe wie beim ersten „Tristan"-Akkord erscheint, sondern (im zweiten der angeführten Motivtakte) auch die

zu Beginn von Hagen's Wachtgesang („Hier sitz' ich zur Wacht....") aus der „Götterdämmerung" (I. Akt, 2. Szene) hervor:

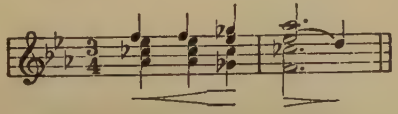
No. 19.

Hier tritt vor allem der lastende Terzenaufbau in drückender Wucht in Wirkung, also eine ganz verschiedene Dynamik wie im ersten Vorspieltakt vom „Tristan". Man muß sich fast mit Gewalt vergegenwärtigen, daß der Klang für das bloße Gehör beidemale der gleiche ist. Aber die Musik ist eben etwas ganz anderes als eine Gehörskunst.

Wagner war von jeher von diesem Akkord eigentümlich angezogen (vgl. auch die Venusbergmusik aus dem „Tannhäuser"). Der gleiche Klang, zu dem er schon unzähligemale gegriffen hatte, erschien ihm in der Zeit, da der „Tristan" reifte, in den gewaltig zerrenden Strebungen aufschwellend. Und wenn auch die Alterationsauffassung von Akkorden von allen Seiten längst vorbereitet war, so zeigt sich doch ihre Bedeutung und auch die Gewalt, zu der sie hier durchdrang, schon darin, daß der Klang gleich mit seinem allerersten Eintritt hier nicht zunächst als tonal

---

genau gleiche charakteristische Anordnung der Töne; er findet sich in der Klaviersonate in Es-Dur op. 31 Nr. 3:

(aus dem I. Satz, 35. Takt):

No. 18.

Die Aehnlichkeit, so zufällig sie ist, bleibt immerhin bemerkenswert, umsomehr als dieser Klang sich mit dem Motiv mehrmals (auch auf anderen Tonhöhen) wiederholt und stark herausdringt. Die Auffassung ist die einer Vorhaltsbildung und die Wirkung demnach eine völlig andere. — Den Akkord bringt in der gleichen Lagerung seiner Töne auch Liszt viel in der „Faustsymphonie" (1854), III. Teil (in Vorhaltsauffassung).

aufgebauter Akkord, sondern sogleich als intensive Alterationsstrebung seine Wirkung und Deutung gewinnt; an seiner ganzen Oberfläche ist er in höchsten Spannungen geladen.

Er zeigt wie in ein Symptom zusammengefaßt die bereits (s. S. 32) betonte Wandlung des dynamischen Empfindens, die für die Hochromantik vom Einzelton an charakteristisch wird: hier ist es der Akkord, der jene schon den Einzelton ergreifende Wandlung von Fundament- zu Leitton empfindung bereits vergrößert spiegelt; statt eines in sich beruhenden Gefüges kehrt er sein Herausdrängen aus diesem hervor, die Erspannung einer Kraft, die es zersprengen soll; der Wille zur Sammlung im Akkord, das klassische Grundgefühl, weicht dem Willen aus dem Akkord, dem romantischen Ausdruckswillen der Rückwandlung von Klang in Spannung, wie er der gesamten psychischen Grundeinstellung, der Rückwendung vom Bewußten und Sichtbaren zu den unterbewußten Kräften, entspricht. Der Akkord tritt mit dem Werk, das die Krise der romantischen Harmonik darstellt, sogleich und unmittelbar als intensive Alterationsspannung einleitend in die Musik ein. Schärfer konnten sich alle die vielen und vielfachen, von der Romantik von jeher bevorzugten Erscheinungen und Spannwirkungen der Alteration nicht konzentrieren. Und zugleich weist die enorme Wandlungsfähigkeit der inneren Dynamik, wie sie im Lauf des Werkes im Spiel unendlich reicher und neuartiger Wirkung hervortritt, auf den vollen Durchbruch des für alle, auch die fernsten inneren Kraftbebungen überempfindlichen romantischen Kunstgefühls in der Harmonik.

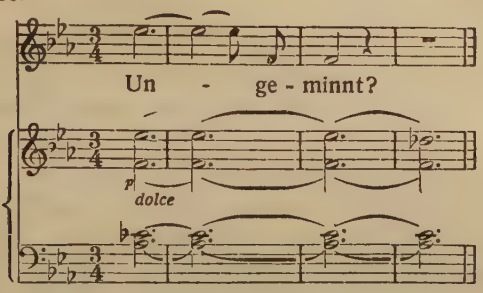
Drittes Kapitel.

Spannungslösungen.

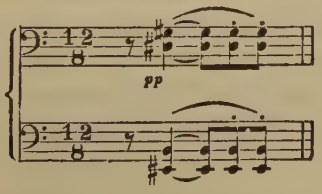
Die technische Auswirkung jener Aenderungen in den innern Spannungszuständen zeigt sich zunächst in den verschiedenen Auflösungen, die ihnen entsprechen. Einige der typischen und bemerkenswerteren Weiterführungen vom motivischen Ein-

leitungsakkord des Vorspiels vermögen daher zugleich der Einführung in die Alterationstechnik überhaupt zu dienen. Im folgenden Fall, der in einer Ges-Dur-Strecke steht,

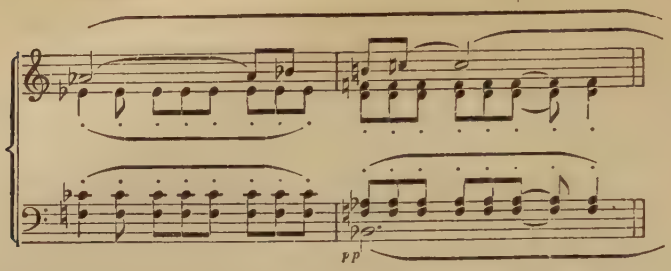
(I. Akt, 3. Szene)

No. 20.

entspricht die Auflösung der Auffassung eines einfachen Septakkordes der VII. Stufe, der sich in den Dominant-Septakkord des-f-as-ces löst; oder auch in der vorhin ausgeführten Weise einer Vorhaltsdeutung vom e s, sodaß vom ersten Takt an die Harmonie schon als Ges V^7 anzusehen wäre. Beide Auffassungen sind möglich.

Der folgende Fall zeigt die Umdeutung einer alterierten Form zu einem tonalen Akkord. Im dritten Akt ertönen beim Wiedererwachen des fiebernden Tristan zu neuem Leben als weich gehauchte Bläserklänge synkopische Rhythmen: (zu Kurwenals Worten: „Bist du nun tot? Lebst du noch?").

No. 21.

Nachdem dieser Akkord mehrfach abgerissen ertönte, setzt (vor den Worten: „O Wonne, nein, er regt sich") wieder zusammenhängender musikalischer Fluß ein, wobei der Akkord in der Schreibweise f-as-ces-es erscheint; dieser erfährt die Auflösung:

No. 22.



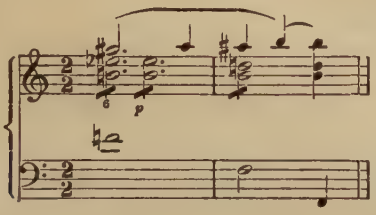
Der Akkord ist demnach zu es II umgedeutet und wird, ohne hier den Sinn einer Alteration zu gewinnen, innerhalb der gleichen Tonart, nach es V^9, in den Nonenakkord b-d-f-as-c, aufgelöst.

Das Umgekehrte, die Rückdeutung von der Auffassung als Septakkordform zu einer Alterationsform zeigt bereits der besprochene Höhepunktstakt vom Vorspiel (Nr. 14); der Klang ist dort als es-Moll II^7 erreicht und zum Spannungsakkord H^7 umgedeutet, der sich wie im ersten Vorspieleinsatz in die Dominante E^7 der Haupttonart a-Moll löst.

Der Schlußtakt von Beispiel Nr. 29 zeigt den Eintritt des Akkordes (hier in der Tonhöhe: c-es-ges-b) in der bereits erwähnten Art einer Trugschlußwendung: der vorangehende Akkord b-d-f-as löst sich statt in die Tonika von es-Moll in einen Klang, der dieser in der typischen Art noch die Unterterz c hinzusetzt. Hier ist demnach der motivische Klang tonal erreicht, wird aber auf Grund von Alteration und Enharmonik umgedeutet; denn der nachfolgende Takt bringt die Lösung in den verminderten Septakkord fis-a-c-es; das beruht auf einer Auffassung des Klanges als einer Leittoneinstellung zu diesem, nämlich des b zu a, und gleichzeitig der enharmonischen Umdeutung eines Tones (ges zu fis), wie sie von jeher namentlich bei verminderten Septakkorden sehr häufig ist.

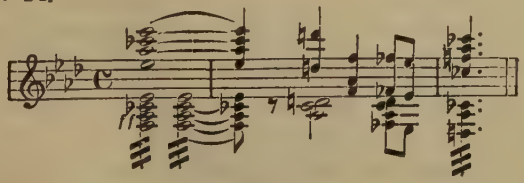
Die Enharmonik wandelt oft einen als Alterationsform eintretenden Klang derart, daß er zur Auffassung einer andern Alterationsform gelangt und dieser entsprechend weitergeleitet wird. Das ergibt modulatorische Wendungen, bei denen die innere Dynamik des Akkords zwar sich ändert, aber gleicher

Art, nämlich Alterationsspannung, bleibt: z. B. (aus dem II. Akt, 2. Szene, „Wer des Todes Nacht liebend erschaut . . . .")

No. 23.

Der Akkord ist hier als genau gleiche Spannungsbildung erreicht, wie er im ersten Vorspieltakt erscheint; schon die vorangehenden Takte bringen ihn so, und zwar noch mit d i s geschrieben, und lösen ihn auch dementsprechend erst nach E^7 auf; so erscheint er auch im ersten der angeführten Takte wieder, nur mit e s geschrieben, was schon auf die Umdeutung weist, die er hier erfährt: er wird nicht mehr dominantisch, sondern als identisch mit dem Lösungsklang auf G aufgefaßt (um nach c-Moll zu wenden), derart, daß der Ton e s nur als chromatische Nebentoneinstellung zum d erscheint, der erste Ton des Liebesmotivs in der Oberstimme aber, wie gewöhnlich, als dissonante Nebentoneinstellung, gis vor der None a. Mit der enharmonischen Wandlung gleiten also die chromatischen Spannungszustände in andere Töne der Klangoberfläche; während mit dem Eintritt im f Alterationsstrebung lag, wandert sie ins dis (es), das früher Akkordton war, und das f wird zu einem Akkordton (in G^9); das gis ändert seinen Spannungszustand nicht.

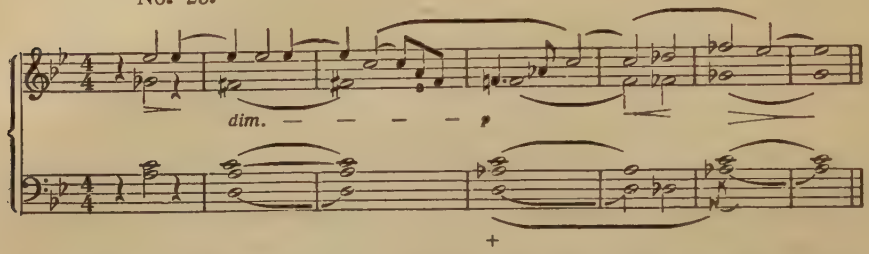
Der motivische Einleitungsakkord erscheint mit Vorhaltsauffassung vom es vor d, sodaß er sich in einen verminderten Septakkord (d-f-as-ces) löst, z. B. im Fluchmotiv:

No. 24.



(vgl. dazu das Beispiel von Beethoven Nr. 18)

Eine bemerkenswerte Umdeutung erfährt der gleiche Akkord auch im folgenden Motiv von Isoldes Totenklage (Ende vom III. Akt):

No. 25.

Er erscheint hier im 4. Takt in der akkordlichen Form d-f-as-c und wird leittonartig auseinanderstrebend zu einer Weiterführung in den des-Moll-Dreiklang aufgefaßt: d und f als Leittöne von obenher ins des und fes, c als Leitton von unten ins des; nur das a s bleibt als ruhender Ton feste Achse in dieser dynamischen Wandlung, die den Klang zu expansiven Spannungen aufschwellen läßt. (Ueber den Eintritt des Klanges an dieser Stelle siehe im III. Abschnitt.)

Diese Auflösungsarten sind bei weitem nicht alle. Analoge Umdeutungsmöglichkeiten bergen sämtliche Alterationsakkorde und wie ihre Formen verfließen auch ihre Verbindungsformen zu unendlich leichtflüssiger Vielgestaltigkeit. Der Weitungswille der Alteration findet beim ersten Akkord auch ungemein plastischen Ausdruck in einer Anlage der Akkordtöne, welche wie in einem betonten Gegensatz zum normalen T e r z e n bild der tonalen Akkorde das Klangbild in der Weise auseinanderlegt, daß sich stark hervortretend Q u a r t e n - Anordnungen herausbilden, — mit ein Grund, daß der Akkord, trotzdem seine Außenstimmen einen Oktavabstand nur wenig überschreiten, in seiner Fülle und seinen Dehnungen wie zum Bersten überstreckt erscheint; das Hinstreben zu einer Anlage, in der zwei seiner Tonpaare in (reinen oder alterierten) Quarten liegen, ist fast überall zu beobachten, wenn sie auch in verschiedener Art durchgeführt ist; und zwar zeigt sich dies auffallender Weise gewöhnlich gerade da, wo seine Alterationsbedeutung in Betracht kommt, nicht eine

tonale Struktur. Auch das ist aber eine Erscheinung, zu der ebenso in bloßen Annäherungsbildungen an den ersten Klang ein Hinneigen zu bemerken ist, überhaupt überall, wo die Musik des „Tristan" zu intensivem Alterationscharakter übergeht. Dieser ändert die ganzen äußeren Strukturen zugleich mit den inneren.

Viertes Kapitel.

Der Klang als Symbol.

So erscheinen schon beim ersten Akkord Inhalt und Wirkung nicht in seinem Klang, sondern in seinem lebendigen Willen. Erst durch ihn gewinnt er auch seine motivische Bedeutung, indem auch für diese die enharmonische Vielgestaltigkeit, die Wandlungsfähigkeit der innern Dynamik, nach allen ihren Seiten hervortritt; denn schon das Ertönen des Klanges an sich, in welcher Auffassung immer er aus dem vorherigen Zusammenhang eintreten mag, birgt stets die Möglichkeit eines Hinneigens nach verschiedenen Spielarten seiner reich wechselnden Inhalte und inneren musikalischen Energieverhältnisse. Auch bei einem Eintritt, der ihn z. B. in harmonischem Sinne als tonalen, terzweise gebauten Akkord erscheinen läßt, ruft schon sein bloßes Erklingen auch den Anreiz zu einer Auffassung im Alterationssinne hervor, zu einem Hinschwingen der in ihm latent liegenden Möglichkeiten gegen intensiven chromatischen Spannungszustand. Und so kommt es, daß seine leitmotivische Anwendung oft ein fernes Hereinspielen der schon mit dem Vorspiel gegebenen Symbolbedeutung an eine Einführung und Schreibweise knüpft, die weder nach dem vorangehenden Zusammenhang der Alteration entspricht, noch auch eine Umdeutung in ihrem Sinne durch die Weiterführung zu erfahren braucht. Es ist aber klar, daß in solchem Falle das Anklingen an seinen ursprünglichen chromatischen Spannungscharakter bedeutend abgeschwächt ist, da wir den musikalischen Zusammenhängen und Energien entsprechend hören, aber gerade in dieser Abschwächung beruht auch die Möglichkeit nur von weither einklingender, durch die Dichtung gegebener ideeller Zusammenhänge, die psychologische Feinheit

fernster, fast unterbewußter Andeutungen. Die Idee der Leitmotivik selbst gelangt so zugleich mit der ganzen Harmonik zu einer Verfeinerung ihrer innern Dynamik.

Daß der symbolische Sinn des einzigartigen Einleitungsklanges, wie schon aus dem Vorspielhöhepunkt am deutlichsten hervorging, ganz allgemein das Unerfüllbare, die Unerlöstheit des Liebessehnens bedeutet, erweist auch im Einzelnen seine leitmotivische Verwendung; man kann ihn als die Grundspannung des ganzen Dramas bezeichnen, als seine „Not". Erster Akkord ist er daher nicht nur seiner Stellung im Vorspiel nach, die qualvoll zerrissene Grundstimmung des Werks findet in ihm mit einem einzigen Klangreflex ersten und unmittelbarsten Ausbruch. Er hat etwas vom Ausdruck eines kranken Blicks. Ob helleuchtend oder nur schattenhaft, mit seiner unheimlichen Verhaltenheit streicht der Klang wie das Schicksal überall durch das Musikdrama, wo die Unerlöstheit aus den Worten der Dichtung herauftönt.

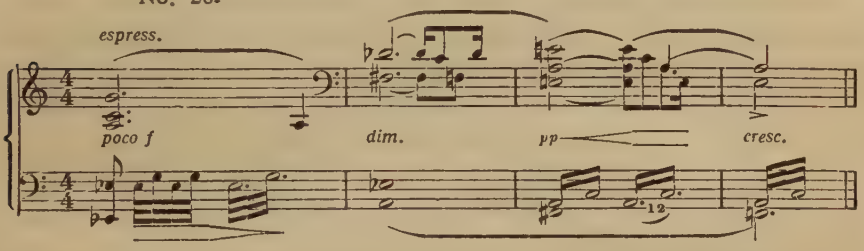
Diese gedankliche Verbindung ist auch aus den schon erwähnten Beispielen nicht schwer erkennbar. Wenn in Brangänes bestürzter Frage (I. Akt, 3. Szene): „Was meinst du Arge? Ungeminnt?" (vgl. Nr. 20) zu diesem letzten Wort der Akkord erklingt, und zwar hier in eine Fassung eingekleidet, welche die Alterationsspannung vom ersten Vorspieltakt verdeckt, so liegt in seinem bedeutungsvollen Klang der Inhalt aller Qual zusammengefaßt, von welcher Isolde sang. Es ist wieder die Tragik der ganzen Handlung, die hier aufblitzt.

Die Takte von Nr. 21 und 22 sind dem III. Akt entnommen und erklingen, wo beim leisen Wiedererwachen Tristans nach dem Fluch auf den Trank die zarten, flackerhaften Holzbläserrhythmen den neuen Atemshauch symbolisieren (Wagners szenische Bemerkung: „Kurwenal lauscht seinem Atem"); das Erste, was dem Siechen Welt und Leben wieder erfüllt, ihn überhaupt ans Erwachen ruft, ist die große qualvolle Spannung, die Wagner andeutet, wenn er diese Bläserrhythmen auf den ersten Vorspielakkord setzt.

Wie er sich vom chromatischen Liebesmotiv, dem er dort angehörte, gelöst hat und zu absoluter Bedeutung tritt, so findet

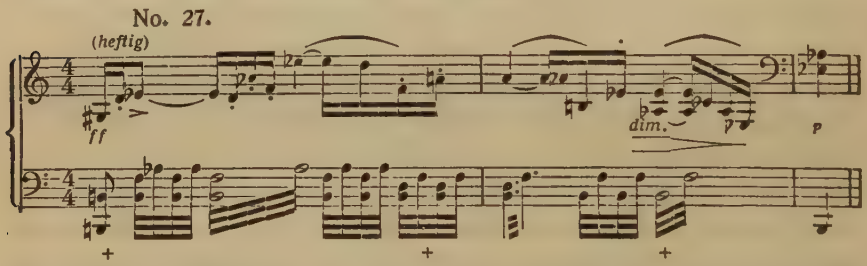
er sich z. B. auch wieder als Harmonie anderer leitmotivischer Bildungen, wie des Fluchmotivs (Nr. 24), als Symbol der Unerlöstheit in die Idee des Fluches dringend. So setzt Wagner z. B. auch den Klang (g-b-des-f) zum Einsatz der Worte (III. Akt): „Verflucht, wer dich gebraut", wobei diesmal das Tagesmotiv in diesen Akkord wie in Trostlosigkeit ausmündet.

Aehnlich erscheint in einem Motiv, das Tristans Sehnsuchtsqualen symbolisiert, der Akkord als die verhaltene, zwangvolle Spannung, der ganze Inhalt der Qualen, der sich die Motivmelodie zu entwinden sucht (in gleicher Art wie auch schon beim chromatischen Liebesmotiv):

No. 26.

Hier sind drei Takte hintereinander durch die Klangform des ersten Akkords gekennzeichnet. (Man erkennt dies am schnellsten wieder, indem man sich die Form eines Septakkordes mit kleiner Terz, verm. Quint und kleiner Sept, oder eines Moll-Dreiklangs mit kleiner Unterterz, unter dem Grundton noch zugefügt, vergegenwärtigt: a-c-es-g, dis(es)-fis-a-cis(des) und fis-a-c-e). Technisch ist interessant, wie die Folgen dieses Klanges frei aneinandergereiht sind, in einer Art, wie es die Klassiker nur mit dem verminderten Septakkord zu tun pflegen. Der Akkord ist hier einfach als motivische Klangimpression genommen.[1]) Dieses starke Empordringen des Klanges ist wieder äußerst charakte-

[1]) Für den zweiten Takt ist eine Auffassung möglich, die fis-a-c-es als Akkord, *des* als Vorhalt zu c ansieht; dies ändert nichts an dem motivischen Aufscheinen der Akkordform in rein klanglicher Hinsicht; übrigens zeigen spätere Anwendungen dieses ganzen Motivs, daß jene Auffassung nicht naheliegt, da der Ton c (bei Transpositionen der ihm entsprechende) noch mehr verkürzt und mit dem nachfolgenden *des* zu einem raschen auftaktigen Ansatz vereinigt erscheint; so daß dem Ton c kaum akkordliche Bedeutung zukommt

ristisch. Die angeführten Takte ertönen im III. Akt kurz nach Tristans erstem Erwachen, nach den Worten: „Sehnsücht'ge" Mahnung, nenn' ich dich, die neu dem Licht des Tag's mich zugetrieben?" Sobald Tristan seine Gedanken vom „Urvergessen" abwendet, tritt die Tageswelt in seine Erinnerung und mit ihrem ersten Lebensgefühl der Fluch der Unerlösbarkeit. — Darum ertönt das gleiche Motiv mit dem dreimaligen mächtigen Klang z. B. auch schon im II. Akt, 2. Szene zu den Worten: „Das Sehnen hin zur heil'gen Nacht . . . . ")

Dreimal, wenn auch etwas verdeckter, spielt auch der Klang in die beiden folgenden Takte herein, deren verzerrtes Hauptmotiv die verwirrende furchtbare Trankwirkung symbolisiert. (Aus dem III. Akt, „Der Trank! Der furchtbare Trank! Wie vom Herzen zum Hirn er wütend mir drang!"):

Die drei + bezeichnen die Stellen, wo aus den Zusammenklängen das Bild des ersten Akkordes hervortritt; beim ersten + dringt dieses schon dadurch etwas weniger sinnfällig ins Gehör, daß der Ton e s nur vorhaltsartig vor dem d erscheint; immerhin bildet sich damit das Klangbild vom ersten Akkord, sogar in seiner Ursprungstonhöhe h-f-dis(es)-gis(as), heraus und spielt durch diese technische Verschleierung ungemein kunstvoll in verborgenerer Weise herein; ebenso leuchtet er vom Ende des ersten bis zum Beginn des zweiten Taktes flüchtig, mehr in den Untergrund verdrängt, auf, (h-d-f-a), und bildet schließlich (in den gleichen Tönen wie Anfangs) den Abschluß: h-f-as(gis)-es(dis). Die inhaltliche Beziehung auf den Trank als den Ursprung der unerlösten Qual ergibt sich auch hier von selbst. Schon im ersten Akt zum Leeren des Kelches selbst ertönte der Akkord („Verräter! Ich trink' sie d i r!"). (Man beachte auch die reiche Verwendung

in den Takten, die den letztangeführten von Nr. 27 noch nachfolgen.)

Stark verdeckt, d. h. nicht sogleich sinnfällig als identisch mit dem motivischen Einleitungsakkord erkennbar, erscheint die symbolische Klangbildung auch in der nach technischer Hinsicht bereits erwähnten Stelle vom Schlußtakt des Beispiels Nr. 29. Isoldes empörter Aufschrei, der Brangänes Worte von der rüstigen Fahrt ans Land unterbricht, gewinnt im Aufscheinen der Klangbildung ihren psychologischen, all ihre Qual wie in einem Reflex zusammenfassenden Untergrund. Durch die Trugschlußart erscheint die ursprüngliche Alterationswirkung des motivischen Klanges verschleiert und durch seine ganz anders geartete musikalische Dynamik wieder bis zu fernem Andeutungscharakter verdrängt; auch diesmal in feinster Spiegelung psychologischer Motive in der Dichtung.

Aehnlich geht auf Inhaltszusammenhänge z. B. das Erscheinen des Akkords bei Isoldes Abschiedsworten an Brangäne vor dem Entschluß zum Todestrank zurück: (I. Akt, 4. Szene) „Nun leb wohl, Brangäne!“ (f-as-ces-es, auf den Takt der zwei letzten Silben), als der hereinklingende Unterton des Unabwendbaren, der Tragik. In gleichem Sinne bildet sich auch der Akkord zweimal, wenn auch stark verdeckt, in der motivischen Durchführung vor Tristans Eintritt im I. Akt heraus, siehe Beispiel Nr. 36.

Von den genannten Beispielen spiegelten schon zwei (Nr. 21 und Nr. 26) das Einspielen des Akkords an solchen Augenblicken, da im III. Akt der sieche Tristan aus dem Schlaf aufs neue zu Tag und Besinnung erwacht; aus dem selben Grundgedanken und in gleicher psychologischer Tiefe bringt Wagner den Akkord, wenn Kurwenal (Anfang des III. Aktes) dem kaum Erwachten geantwortet, was er höre, sei die Weise des Hirten, der seine Herde hütet; da erscheint der Klang (f-as-ces-es) zu Tristans verwirrter Frage: „Meine Herde?“ Das Ertönen zu diesen Worten deutet an, daß der Sterbende, ohne die Worte mehr zu begreifen, allein von der unerlösten Spannung gebannt ist, die ihn noch am Leben hält.

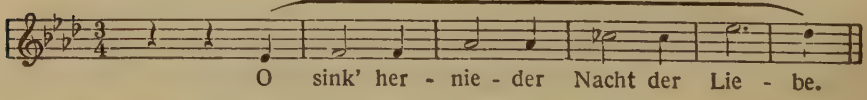
Wie vorhin Motive zu erwähnen waren, die aus dem symbolischen Klang ihren Ausgang nehmen, so zeigt Beispiel Nr. 25

das Motiv der Totenklage mit dem 4. Takt in den Akkord einmündend; der symbolische Zusammenhang erklärt sich von selbst. — In den ersten Vorspielakkord klingt in motivischem Sinne auch im Liebestodgesang (II. Akt, „So starben wir, um ungetrennt“ . .) die erste sechzehntaktige Tonperiode aus („in Lieb' umf a n g e n“); bei diesem letzten Takt („umfangen“) erscheint er als f-as-ces-es (in Vorhaltsbedeutung zu Des^7). — Deutlich ist auch der ideelle Zusammenhang beim letzten von den Worten (II. Akt, 2. Szene): „O, nun waren wir N a c h t g e w e i h t e“; und ähnlich noch an zahllosen Stellen.

Andrerseits muß man sich davor hüten, blindlings in allen Akkorden, welche sich mit dieser Klangform decken, motivische verborgene Zusammenhänge mit Gewalt zu suchen; denn es ist klar, daß die an sich einfache Akkordbildung auch oft zufällig, d. h. nicht als motivischer Anklang gedacht, im Gewebe der Vertonung aufscheint. Daß aber hier eine Grenze nicht immer zu finden sein wird und über manche Fälle Zweifel herrschen kann, ergibt sich schon daraus, daß ideelle Zusammenhänge in unabgrenzbare Fernen rücken können und daß Wagner selbst, wie er im Banne dieses Klanges stand, ihn vielfach unbewußt einfließen lassen mochte. Es liegt in der Natur des Kunstschaffens, daß es dem sichtenden Verstand nicht immer scharfe Abgrenzungen bietet.

Ebenso ist aber nicht zu übersehen, daß eines der hauptsächlichsten und schönsten melodischen Motive des Dramas auf diesem Akkord beruht, indem es sich über seine einzelnen Töne (f-as-ces-es) melodisch entfaltet:

No. 28.



Der ursprünglich alterierte Klang erscheint damit dermaßen verselbständigt, daß sich sogar eine Linienbildung aus ihm ergibt. Von hier aus dringt er vielfach in die Klangbildungen des groß ausgesponnenen Zwiegesangs, der sich daran knüpft, und zwar hauptsächlich in einer Auffassung, die auch schon in der Melo-

die vorgebildet liegt: nämlich in einer Erfassung des e s als V o r h a l t zu des, oder auch als Nonenakkord (indem z. B. zu f-asces-es noch die untere Terz des tritt).

Dieser Nachtgesang ist denn auch ein typisches Beispiel für den Zusammenhang vom ganzen musikalischen Charakter mit der innern Akkorddynamik; denn, wie schon betont, ist die Wirkung des Klanges gänzlich verschieden, je nachdem er als Alterationsgebilde oder als tonale Terzstruktur im Zusammenhang erscheint. Die musikalischen Energiezustände des Akkords sind beidemale ganz andere. Hier, im Verlaufe des Nachtgesangs, dringt in großer Klarheit die eigentümliche lastende Schwere empfindung heraus, die in den aufeinandergeschichteten Terzen und den Vorhaltsbildungen liegt, eine Empfindung, die unmittelbar ins Stimmungshafte hinüberschlägt und einen Druck wie von schweratmiger Atmosphäre über die Musik der schwülen Nacht breitet. Mit der Erlösung, der sich Tristan und Isolde im inbrünstigen Versinken zur Nacht entgegensehnen, findet auch der bedeutungsvolle Klang, der in den hocherregten Alterationsspannungen als dem Ausdruck der Unerlöstheit schon das ganze Werk eintönte, milde, wenn auch nicht die volle und letzte Beruhigung (wie es auch im Sinne der Dichtung liegt, die erst mit dem Tode zur Erlösung leitet); und diese ruhigere Milde findet in der Musik des Nachtgesangs der Akkord nicht durch Auflösung in einen andern Klang, sondern durch Umwandlung seiner innern Dynamik; e r s e l b s t atmet gestillter; es ist eine ganz andere Dämpfung der großen Unruhen als durch Ausbrechen des Klanges aus sich selbst, in einen Lösungsakkord hinein.

Denn nicht die Spannungsenergien und die Wandlungsfähigkeit der innern Dynamik allein kamen dem Ausdruckswillen der Romantiker entgegen; schon die letztere beruht auf einem Feingefühl für eine weitere, eigentümliche musikalische Erscheinung; überall in die Tiefen horchend, hatten nämlich d i e R o m a n t i k e r einen überaus e m p f i n d l i c h e n S i n n für das G e w i c h t der Klänge, für die merkwürdigen Empfindungen von Aufbau, Masse und Kompaktheit, welche die Harmonik durch-

setzen; der musikalische Klang tönt nicht nur, er leuchtet nicht nur, er zittert nicht bloß in Spannungen und zerfließt in die Verschmelzung seiner Einzeltöne, er ist auch schwer und von gravitierenden Kräften durchsetzt; denn er ist nicht physisch sondern psychisch und daher voll von Kraftzuständen, die seiner äußeren physikalischen Erscheinung gar nicht angehören. Gerade Wagner, Liszt, Bruckner und Hugo Wolf hoben diese Wirkungsinhalte in ihrem Klangstil sehr sinnfällig heraus. Auf diese Erscheinung ist noch zurückzukommen.

Im „Tristan" selbst aber kann, schon von den innern Veränderungen im Kräftespiel des ersten Akkords ausgehend, ein breiterer Ueberblick über die Partitur dartun, wie in der ganzen Vertonung auch diese Wandlung ins Große verstrahlt, sich weitet und verallgemeinert, ja ganze Ideen- und Stimmungsbereiche des Musikdramas sondert; im Großen und Ganzen greift nämlich der musikalische Ausdruck der großen Liebesleidenschaft und des Sehnens zur Alterationschromatik mit ihren herben, die Klänge nach allen Richtungen zerreißenden Wirkungen, während die Musik der milden Landschaftsstimmungen deren Beruhigung und weichere Abtönung durch Hervorkehren lastend aufgebauter Akkordstruktur bevorzugt; diese Veränderung des Klangcharakters erfährt in großen Teilen vom II. Akt des „Tristan" noch dazu eine Steigerung ihrer drückenden Schwereempfindungen durch eine (im Gegensatz zu den sonst nach allen Richtungen zerrenden Strebungen der Chromatik) ausgesprochen zu Tiefenschattierungen neigenden Alterationstechnik.

Zugleich kann man damit von dem einen Einleitungsklang aus eine Spaltung der musikalischen Wirkungsinhalte erkennen, die in den ganzen künstlerischen Ausdruckswillen der Musik hineinstrahlt; in der zweifachen, bald die verschmelzende Klangsinnlichkeit, bald die Willensunruhe energetischer Strebungen herausgreifenden Deutbarkeit liegen schon keimhaft die zwei Richtungen impressiven und expressiven Kunstcharakters wechselnd hervorgekehrt, zwei Richtungen, die nicht nur den „Tristan" selbst durchströmen, sondern von bestimmten Grundzügen aus, welche seine Harmonik teilweise neuartig ausprägt, in verschärften Weiterentwicklungen die Musik bis in die lebendige

Gegenwart hinein kennzeichnen. Durch die Möglichkeit dieser innern Ausdrucksschwankungen, wie sie der erste Akkord schon bis in weitreichende Erscheinungen hinein zeigt, ist die unendliche Labilität im psychischen Ausdrucksreichtum der Musik überhaupt bedingt.

Schon die ganze Idee von der Symbolik des Klanges (wie sie mit den angeführten leitmotivischen Anwendungen nicht annähernd in allen Fällen erwähnt ist) wies auf unerschöpfliche neue Entwicklungen der Harmonik und der ganzen Musik. Zwar ist auch die Motivbedeutung eines Klanges nicht gänzlich ohne Vorläufer; durch Webers „Freischütz" geistert ein verminderter Septakkord, und wenn er auch wenigstens von der Andeutung anderer, mit ihm verbundener Motivelemente (wie der synkopischen Schläge von Pauken und Bässen) sich nicht ganz loslöst, so liegt doch wesentlich in ihm die Stimmungseindunkelung, die in dem volkstümlichen Werk das Walten des bösen Dämons begleitet; wie überhaupt die romantische Oper durch starke Hinwendung zur Charakteristik der Klangfarben in ihren Motiven und auch sonst in der dramatischen Vertonung dieser Idee Wagners vorarbeitete. Indem er aber die Leitmotive überhaupt in durchgreifender, neuartiger Weise in die Musikdramen einführte, mußte mit ihrem steten und häufigen Wiedereintritt auch ihre harmonische Charakteristik mehr und mehr herausdringen. Sucht man vorausweisende Ansätze für die leitmotivische Bedeutung eines Akkords allein, so wäre bei Wagner in erster Linie an den „Lohengrin" zu denken, wo die sphärenhafte Helle der A-Dur-Tonart, insbesondere des A-Dur-Dreiklangs selbst, zu einer gewissen motivischen Stellung in der Musik gelangt; zu ihm wendet die Harmonik regelmäßig, sobald vom Gral die Rede oder auch sobald nur Lohengrin als dessen Held und Abgesandter auf der Bühne erscheint. Hier ist es allerdings weniger der Klang und seine Form an sich, die zu motivischer Bedeutung vordringen, als der absolute Tonartscharakter des A-Dur, das vom Vorspiel an die Gralswelt mit seinem Licht umgießt. Auch charakteristische einzelne Klänge, wie der große Vorhaltsakkord im Sirenengesang des „Tannhäuser" oder schon die terzlose D-Moll-Quint des „Fliegenden Holländer" und ähn-

liche spitzen sich gegen eine Motividee zu. Dem „Tristan“ näherliegend ist die bereits erwähnte Verwendung des Klanges, der vom „Rheingold“ her den ganzen Nibelungenring durchsetzt und der Form nach sogar mit dem Einleitungsakkord vom „Tristan“ identisch ist.

Aber in der ganzen Art, dem Reichtum und der Vertiefung der Idee vom Klang, wie sie hier in Erscheinung tritt, zugleich mit der Zusammenfassung der ganzen Ausdruckskraft in einen einzigen Akkord, liegt die neuartige große Bedeutung. Sie zeigt zugleich, wie umfassende Ideen und die Technik aufs engste und unlösbar zusammenhängen und einander befruchten. Der eine Akkord ist Symbol des Dramas wie des ganzen Klangstils.

Aber auch die Gesichtspunkte der T e c h n i k, die sich vom ersten Akkord ableiten ließen, sind noch bei weitem nicht erschöpft; man könnte aus dem einen Klang den ganzen Harmoniestil ableiten und darstellen; von allen Seiten laufen die Entwicklungsfäden in ihm zusammen. Auch in einem weiteren Sinne spiegelt sich im Reichtum seiner Wandlungen und seiner motivischen Verwendung nur eine allgemeine Erscheinung der romantischen Harmonik; er ist nur ein Symptom dafür, wie das Phänomen des Einzelklanges überhaupt zu neuer Bedeutung erhoben wird. Während in der klassischen Kunst der einzelne Akkord seine eigentlichste Wirkung und Bedeutung als Glied eines ganzen harmonischen Zusammenhanges gewinnt, liegt ein wesentliches Entwicklungsmoment der Romantik in der Individualisierung, der Zuspitzung zum Eigeneffekt und zur Selbständigkeit des Einzelklanges, und das nicht nur hinsichtlich der dramatischen und symbolischen Verarbeitung, sondern hinsichtlich der ganzen Technik und der inneren Veränderungen des Harmoniestiles.

Doch schon der erste Akkord selbst ist im bisherigen Präludieren der Grundzüge nur bis auf kadenzierende Grundakkorde zurückgeführt, und die Kadenz ist an sich bereits ein Vorgang energetischer Art, eine Spannungserscheinung, wie schließlich auch noch die Akkorde selbst bis zurück zum ersten Akkord der Musik überhaupt, der Grundform der Dreiklangskonsonanz.

Dritter Abschnitt.

Von der Kadenz bis zum Alterationsstil des „Tristan".

Erstes Kapitel.

Die erste Kadenz.

Zugleich bestimmen aber auch schon diese einfachsten Grunderscheinungen nach der Art ihrer Anwendung immer auch einen Harmoniestil nicht minder als die komplizierteren, die den ersten Blick stärker auf sich ziehen, und weisen bereits in unzähligen, wenn auch oft noch verborgenen Einzelzügen das Gepräge des Ganzen auf; wie auch jede persönliche Eigenart sich schon längst an ihnen zeigt. Schon die Art, wie in einem Kunststil ein einfacher Dreiklang hingestellt ist, deutet gewisse psychologische Besonderheiten an. Andererseits ergibt die Betrachtung der schlichtesten Grunderscheinungen auch die Abstützung der ganzen, machtvoll über den überkommenen Stand hinaus vorwärtsweisenden hochromantischen Stilmerkmale gegen ihre historischen Fundamente zu; denn wie es im Wesen und Begriff der Entwicklung liegt, bestehen die einfachsten Vorgänge stets neben und unter den komplizierteren Weiterbildungen, von diesen weder verdrängt noch in ihrer lebensvollen inneren Kraft geschwächt, und die Harmonik weist durchgängig mit den fortgeschrittenen Stadien auch alle durchschrittenen vorherigen, die ihre Träger und Vorbedingungen sind, von den primitivsten an gleichzeitig auf; sodaß man immer sowohl von einem Ineinander als von einem Nacheinander der Entwicklungsstufen sprechen kann. Damit ist es aber auch im einzelnen jede kompliziertere Erscheinung für sich, die in ihren Wurzeln stets

aus einer Zurückleitung auf einfachere Grundlagen zu verstehen ist und in sich einen organischen Aufbau und lebendig ausströmenden Entwicklungsverlauf zeigt, der die Eigentümlichkeiten der primitiven und aller weiteren überwundenen Stufen vereinigt hält. Alles erneut sich von untenher.

Das aber noch in einem anderen Sinne. Ebenso nämlich wie es falsch wäre, anzunehmen, daß z. B. in einem Harmoniestil wie dem des „Tristan" neben seinen eigentümlich hervorstechenden und neuartigen Klangwirkungen die einfacheren verblassen, darf man für die Beurteilung eines individuellen Musikstiles nie übersehen, daß gerade die produktive Kraft sich durchaus nicht allein innerhalb der Weiterbildung zu komplizierterer Arbeitsweise offenbart. Was vielmehr auch im „Tristan" (wie schon in den „Nibelungen") Wagners bedeutungsvollste Stärke erkennen läßt, das ist die Kraft und Ursprünglichkeit, in der hier selbst die allereinfachsten harmonischen Erscheinungen zu ihrer Wirkung kommen. Seine fast beispiellose harmonische Potenz liegt in einer gewissen Regenerationskraft, die alle primitivsten Akkordfortschreitungen und Klänge wieder in ganz elementarer Wirkung wie in ihrer ersten Frische erstehen läßt. Man vergegenwärtige sich allein die Macht, zu welcher im „Tristan" die im Grunde damals längst abgebrauchte Chromatik wieder erhoben ist, oder das Leuchten, das bei Wagner wieder aus einem einfachen Dreiklang zu strahlen vermag; oder man denke, um nur eine Einzelheit herauszugreifen, zu welchen lebensvollen, ursprünglichen und reichverschiedenen Farben und zu welchen inneren Energien sogar ein dermaßen mißbrauchter Allerweltsakkord wie der verminderte Septakkord wieder ersteht. Aus dieser Wirkungsfülle, die der Harmonik bereits an ihrem Grund und Ursprung entquillt, schöpft überhaupt erst jegliche Kraft zu neuartig gesteigerter Weiterentwicklung. Man kann bei allen Meistern, die insbesondere als große Harmoniker bedeutungsvoll in die Musikgeschichte eingriffen, von den ältesten bis zu hervorragenden Neuerern der Gegenwart wie Richard Strauß, Debussy, Reger u. a. diese Regenerationskraft, die sich an primitivsten Grunderscheinungen zeigt, gemeinsam und in auffallender Weise beobachten; wie versteht es Beethoven, Wirkun-

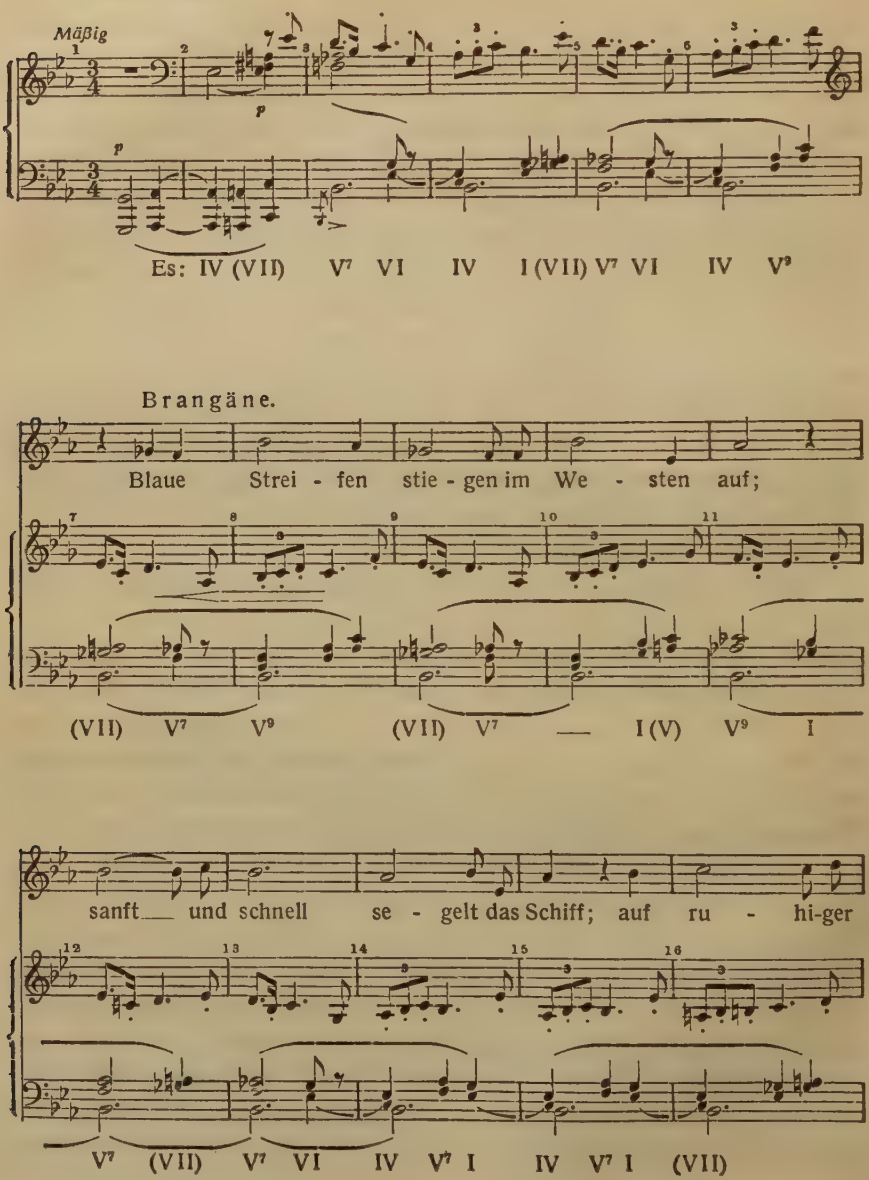
gen, die vor ihm schon zur Schablone geworden waren, z. B. gewisse Schlußfälle, zu ursprünglichster Naturpoesie aus der Quelltiefe zu erneuern!

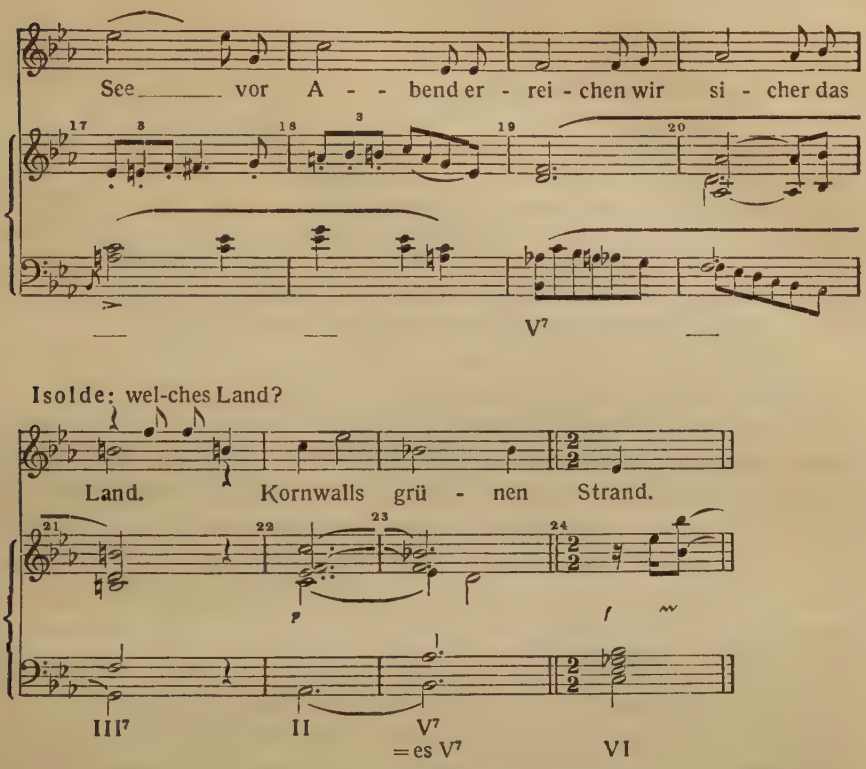
Dieses bedeutungsvolle Hervortreten einfachster und ältester neben neuartigen und komplizierteren Eigentümlichkeiten ist zugleich eine Erscheinung, die typischer Weise immer übersehen wird, sooft ein Musikstil epigonenhafter Nachahmung verfällt. Man kann dann regelmäßig bemerken, wie das gewaltsame Herauskehren eines um jeden Preis in der Zeitmode gehaltenen Stils in krankhafter Aengstlichkeit den einfachen Formen aus dem Wege geht, und das mangelnde Verständnis dafür, daß sich gerade in diesen die Kraft zu neuem Gestalten zeigt, kennzeichnet auf jedem Stilgebiet Dekadenz und Snobismus. Ein gutes Stück zeitgenössischer Tragikomik liegt darin, daß es mit dem „Tristan"-Stil, insbesondere mit einer bis zur Ausschließlichkeit getriebenen Anklammerung an seinen intensiven Alterationsstil nicht anders ging, und daß dieser zugleich damit eine rein äußerliche Nachahmung oder Steigerung erfährt, d. h. ohne das Empfinden für seine von Grund auf lebendig gestaltenden Kräfte, in denen bei Wagner sein Hauptgehalt beruht.

Wer die Größe von Wagners Harmonik richtig einschätzen will, muß vor allem darauf achten, welche Riesenkraft bei seinem neuschöpferischen Musikempfinden darin lag, daß er die innersten Entwicklungsbedingungen so klar erfühlte, wie es nur der Naivität jedes echten Genietums gegeben ist. So bieten schon die schlichten Kadenzen den Beweis, wie bodenständig die Musik verwurzelt ist, mit der er die romantischen Entwicklungsformen zu Höhepunkt und neuem Bilde zusammenriß. Greift man z. B. gleich den ersten harmonischen Satz heraus, der mit Beginn der Einleitungsszene vom „Tristan" einsetzt und noch in liedartiger Rundung kaum über die schlichtesten Grundfortschreitungen hinausgeht, so ist es auch hier sogleich wieder für die Einheitlichkeit des ganzen Stiles bezeichnend, daß sich bereits keimhafte Andeutungen von allen Grundzügen finden, nach welchen die Urformen sich weiten und in neue Formen überleiten. Die ganze Entwicklung von der schlichten Kadenz bis zum intensiven Alterationsstil liegt in diesen paar Takten schon vorgebildet. Dieser erste kurze

Satz ermöglicht zugleich wieder, von der konkreten Anschauung selbst auszugehen.

No. 29.





Der Satz ist erst für sich in den Merkmalen seiner einfachen Struktur zu überblicken. Die Klangfortschreitungen ruhen vom 3. Takt an über b als Orgelpunkt, der eine für Wagner sehr charakteristische, stimmungshaft verschleiernde Wirkung über die Musik breitet. Von ihm gelöst, zeigt sich eine tonale Unterlage, die von sogen. „Zwischendominanten" durchsetzt ist, wie im „Tristan" allergrößtenteils schon die kürzesten geschlossenen Sätze.

Man versteht darunter solche Klänge, die nicht der Haupttonart angehören, sondern sich unmittelbar auf den nächstfolgenden Akkord beziehen, als dessen Dominant (V) oder auch als verminderter Septakkord (VII), der dominantischen Charakter trägt und stets auch als Dominantklang mit weggelassenem Grundton aufgefaßt werden kann. Die übliche (durch Hugo Riemann eingeführte) Schreibweise deutet durch Einschließung in die Klammer an, daß die Funktionsziffer auf den gleich darauffolgenden Akkord (nur auf diesen allein!) Bezug hat. Die Zwischendominanten heben also einen der Haupt-

tonart angehörigen („leitereigenen", d. h. nur aus ihren Tonleiter-Tönen gebildeten) Akkord kurz aus deren Zusammenhang heraus, indem er für einen Augenblick selbst als Tonika angesehen wird und auf ihn, wie als Grundakkord einer Tonart, bezieht sich der in ( ) angedeutete Klang als Dominante; dieser selbst ist daher nicht mehr „leitereigen" in der Haupttonart, sondern aus den Tönen gebildet, welche der Tonart des nachfolgenden Klanges entsprechen würden. Die Zwischendominanten beruhen daher auf einer Art *Verselbständigung* eines eigenen Klanges (des ihnen unmittelbar folgenden), der andrerseits durch seine Zugehörigkeit zur Haupttonart auch die ihm vorantretende Klangeinschiebung in deren Kreis miteinbezieht; sie ist durch ihn als vermittelndes Glied in Beziehung zur Tonika der Haupttonart gebracht.

Der vorliegende Satz zeigt auch, daß verminderte Septakkorde als zwischendominantische Bildungen wie von alters her nicht nur vor Mollstufen eintreten, sondern auch vor Durstufen, denen sie streng genommen nicht zugehören, z. B. vor Durformen auf B als (VII): a-c-es-ges, trotzdem auf B als die vorübergehende Tonika bezogen g statt ges ursprünglich das Gegebene wäre. Ferner zeigt sich das Eintreten von solchen Zwischendominanten auch vor Sept- und Nonenakkorden, nicht bloß vor Dreiklängen.

Der Grundriß des angeführten Satzes, wie er in den beigefügten Ziffern formuliert ist, erfährt noch einige Abweichungen, die aber sehr charakteristisch sind und eine genauere Betrachtung verdienen, wenn sie auch in diesem Einzelfall noch nicht weittragende Durchbildung aufweisen. Die Schreibweise von (VII) am Ende des 2. Taktes (Akkord a-c-es-ges) zeigt fis statt ges; auch diese harmonisch ungenaue Notierung geht aber auf die melodische Fortschreitung fis-f-es usw. der Mittelstimmen zurück, die ihre absteigende Richtung in der Notierungsweise durchsetzt. Hierin spiegelt sich bereits charakteristisch das starke Gewicht, zu dem im hochromantischen Stil die melodischen Rücksichten über akkordliche Gesichtspunkte allenthalben wieder vorgebrochen sind. Ein ferner Zusammenhang mit der Alteration blickt schon daraus hervor; denn in solcher Durchbrechung der harmonisch korrekten Schreibweise, welche mehr den melodischen Stimmenzusammenhängen entspricht, finden die Tonstrebungen gegen eine gewisse Richtung hin bereits ihren Ausdruck. Bei der motivisch wie harmonisch genau entsprechenden Parallelstelle, Takt 4, letztes Viertel, erscheint der gleiche, als Zwischen-

harmonie eingeschobene verminderte Septakkord in der richtigen Schreibweise a-c-es-g e s. — (Im 3. Takt, ebenso im 5. und 13. Takt, ist bereits das zweite Viertel der Akkord der VI. Stufe, f und as sind Vorhalte.)

Im 10. Takt ist der Akkord vom dritten Taktviertel: f-a-c, also Zwischendominant des nachfolgenden B°, nur ist der Grundton f durch den melodischen Vorhaltston g der Oberstimme verschleiert. Der erste Akkord vom 11. Takt, B°, erhält aus dem sinkenden linearen Zusammenhang der Mittelstimmen die Erniedrigung des c aus der tonalen Grundform zu ces; ebenso aber erscheint die folgende Klangform des dritten Taktviertels, u r s p r ü n g l i c h Es-Dur, mit der erniedrigten Terz ges, die aus dem Herabstreichen der Mittelstimmen hervorgeht; wenn nämlich bei Wagner eine steigende oder fallende Bewegung an irgend einer Stelle S c h ä r f u n g ihres B e w e g u n g s z u g e s erfährt, hier des trüb schattierenden Hinabsinkens der Mittelstimmen-Terzen, so findet dies regelmäßig in Alterationen der tonalen Liniengrundform einen plastischen melodischen Ausdruck; das Hinabdrängen der L i n i e n ist es, das im vorliegenden Takt ces und ges schafft, letzteres im Hinabstreben zu f. Die Bewegungstendenz setzt sich umso sinnfälliger durch, als die Mittelstimmen-Terzen m o t i v i s c h eingewoben sind; das Auf- und Abstreichen dieses dämmrig-nebelhaften Motivgebildes führt daher leicht zu einer Verschärfung des Bewegungszuges, der hier im Hinabdringen die Akkordtöne mit sich reißt und zur chromatischen Erniedrigung drängt. Rein äußerlich betrachtet könnte dieser Takt auch als Wendung nach es-moll gedeutet werden; nach einer Auffassung, die mit der lebendigen Entwicklung der Formen und dem vorliegenden genetischen Zusammenhang der Konzeption mitgeht, erledigt sich jedoch diese Deutung; denn der Klang es-g e s-b ist hier n i c h t e s - m o l l, sondern Alteration eines ursprünglich z u g r u n d e l i e g e n d e n E s - D u r - Akkords, eine Unterscheidung, die für die ganze Musikauffassung wesentlich ist; eine Modulation nach Moll wäre aus rein harmonischen Gesichtspunkten vorgenommen und würde dementsprechend auch eine rein harmonische Wirkung bedingen, während hier sowohl Entstehung als Wirkung auf melodische Erscheinungen weisen, welche das

ursprüngliche Grundgefüge der kadenzierenden Akkordformen durchsetzen. Wir hören den Klang nicht als es-Moll, sondern als schattiertes Dur. So zeigen auch schon die allernächsten Takte, daß der geschlossene musikalische Zusammenhang Es-Dur bleibt.

Bemerkenswert ist auch die Schreibweise der Takte 16/17, harmonisch wieder a-c-es-ges; das ges erscheint im 17. Takt als fis, wieder im melodischen Durchgang zu g, indem die verminderte Form vom 18. Takt an zur Form mit der kleinen Sept: a-c-es-g sich weitet, (was hier die Auffassung von F^9 mit weggelassenem Grundton nahelegt.) Noch sinnfälliger ist die Entstellung durch Bewegungsvorgänge im 21. Takt; die Grundform ist g-b-d-f, also Es III^7, das h erscheint als chromatischer Durchgang von b zu c; überall zeigt sich vor allem die leicht irreführende äußerliche Uebereinstimmung alterierter mit sehr einfachen tonalen Gebilden, (hier mit einer Dominantform auf g). Die Schlußwendung im Takt 24 bringt statt der erwarteten Es-Dur-Tonika einmal deren Wendung nach Moll, zugleich die trugschlußartige Kadenzierung in die VI. Stufe von es-Moll, wodurch das bereits besprochene motivische Hereinspielen vom motivischen ersten Vorspielakkord entsteht. Im ganzen Satz zeigt sich auch die Vorliebe für Sept- und Nonenakkorde statt der reinen Dreiklangsformen, eine Erscheinung, die technisch an die bereits im vorigen Abschnitt beobachtete Bedeutung dieser Akkordformen gemahnt, in ihrer Wirkung aber hier als charakteristische Trübung des ganzen Satzes auffällt.

Selbst aus diesem einfachen, gleich an der Spitze des „Tristan" stehenden harmonischen Satzgebilde lassen sich bereits eine ganze Reihe wesentlicher Gesichtspunkte abstrahieren. Das sind einmal Weitungserscheinungen der Kadenz[1]), vor allem

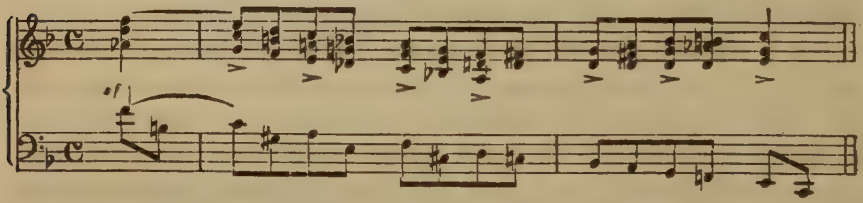
[1]) Das Wort Kadenz ist einer der vielen musikalischen Ausdrücke, die einer scharfen Abgrenzung entbehren und deren Sinn sich verschiebt; ursprünglich bedeutet Kadenz „Schlußfall", also nur die Folge der letzten abschließenden Klänge eines Satzes; vielfach findet sich aber der Ausdruck auch in einem weiteren Sinne gebraucht, indem man überhaupt eine geschlossene, auch eine längere Folge von Klängen der Haupttonart so bezeichnet, sodaß der Begriff sich dem eines einfachen harmonischen Satzes nähert; und das ergab sich von selbst, indem die Schlußfälle von jeher bedeutende Verlänge-

durch die Zwischendominanten, die aber in weite und vielfache Fortbildungsmöglichkeiten hineinweisen; ferner deren eigentümliche Trübungen, zunächst durch das Anwachsen ihrer Klänge über die Dreiklangsformen hinaus, dann aber durch eine gewisse Zurückstellung des Tonika-Klanges: der Satz meidet Beginn und Ende mit diesem, bringt ihn auch sonst weder häufig noch vortretend, das aber hier noch längst nicht so auffallend, wie es in der Harmonik vom „Tristan" vielfach sonst sich zeigt und von diesem Werk aus große Bedeutung für die ganze tonale Musikentwicklung gewinnt. Mit dieser Vorliebe steht auch die Neigung zu starker Entstellung der Klangunterlagen durch reiche Nebentonbildungen aller Art, Durchgänge, Vorhalte, Wechselnoten, vor allem aber durch Liegestimmen im Zusammenhang, eine technisch zwar einfachere, aber durchwegs im Sinne von Farbentönungen eingewobene Erscheinung, die gleichfalls im vorliegenden Beispiel noch in verhältnismäßig geringer Stärke sichtbar wird. Ferner zeigt sich hier das Vordringen der linearen Strebungen über die akkordlichen Grundgebilde und die eigentümlichen, mit der ganzen Stimmungseintönung aufs engste zusammenhängenden Klangschattierungen durch chromatische, aber in linearen Bewegungszügen motivierte Tonveränderungen. Diese letzteren Grundzüge, die der Durchdringung der Klänge mit Bewegungsmomenten entspringen, sind bereits durchaus Vorerscheinungen, die zum intensiven Alterationsstil überleiten. Daß mit alledem Gesichtspunkte herausspringen, die dem harmonischen Satzstil seine Richtung geben, erweist sich erst, wenn man sie gesondert in ihre Weiterentwicklung verfolgt.

Wo immer man die romantische Harmonik nach ihren Klangunterlagen untersucht, die ersten und häufigsten Abweichungen vom Prinzip der einfachen, nur in „leitereigenen" Klän-

rungen erfahren konnten. In diesem Sinne ist z. B. auch die ganze Satzbildung vom Beispiel Nr. 29 als eine kadenzierende, durch Zwischendominanten erweiterte Klangfolge zu bezeichnen. Wie August Halm vortrefflich bemerkt (a. a. O. S. 5), ist die ganze Musik „nichts anderes als eine ungeheuer erweiterte Variation der musikalischen Urform, d. i. der Kadenz."

gen bestehenden Satzbildung wird man in den „Zwischendominanten“ finden; hieran bleibt bemerkenswert, daß sich damit die ältesten Durchbrechungen der einfachen Kadenzierungen auch als die typischen darstellen. So weist auch Wagners Harmonik sie zwar technisch in der überkommenen Art auf, aber durchgängig bedeutend reichlicher als der klassische Stil, und zwar schon innerhalb ganz knapp gedrängter Tonfälle. Wo sich dieser noch mit schlichten Kadenzklängen begnügen würde, treibt es von Grund auf schon die romantische Harmonik zum Ausbruch aus der Einschränkung in die leitereigenen Klänge der Tonalität; in einer gewissen Unruhe und Vorliebe für Brechung der Farben suchte daher meist schon bei liedartig geschlossenen Gebilden von großer melodischer Schlichtheit die Harmonisierung Seitenwege und Abzweigungen aus dem Urbereich der kadenzierenden Tonartsklänge. Als einzeln herausgegriffenes Beispiel betrachte man die Harmonisierung des folgenden Anfangs vom zweiten der „Nachtstücke“ (op. 23) von Schumann:

No. 30.

Wie leicht zu erkennen, besteht diese Klangfolge aus lauter Akkordpaaren, die eine zwischendominantische Einschiebung und ihre Lösung in einen einfachen Tonartsakkord von F-Dur darstellen, erstere ist größerenteils der verminderte Septakkord (VII), zweimal die Dominante (V).

Andererseits darf man aber nicht aus dem Auge verlieren, daß diese scheinbar rein klanglichen Vorgänge in Wirklichkeit gleichfalls mit Bewegungserscheinungen zusammenhängen und in ihren Wurzeln auf lineare Spannwirkungen zurückgehen, was sich sowohl aus ihrer inneren systematischen wie aus der historischen Entwicklung darstellt. Da dies gerade für den Ausdruckswillen der Romantiker seine Bedeutung birgt, ist es notwendig,

sich diese Erscheinung selbst erst genauer zu vergegenwärtigen und als letzte Grundlage der Musikentwicklung auch hier die energetischen Vorgänge und ihr Heraufwirken zu klanglichen Ausdrucksformen mit all ihrer Farbigkeit zu erfassen, in die sie sich umsetzen.

Denn die ganze Idee der Einschiebung eines dominantischen Klanges vor einen Akkord der Haupttonart entstand aus intensiverem Hindrängen zu dessen Grundton, das zunächst eine Leittonbildung vor diesem hervorrief; in ihr liegt der Ursprung der chromatischen Abänderung, die jene Zwischendominant aus dem Tonkomplex der Haupttonart heraustreten läßt. Der wesentlichste und ursprünglichste Inhalt aller verselbständigend vor einen Akkord tretenden Klänge sind immer die chromatischen Spannungstöne, die mit Abweichung von der Haupttonart in umso erhöhter Schärfe herausdringen. Wenn also beispielsweise in C-Dur vor die II. Stufe der Akkord a-cis-e als (V) tritt, so ist das aus der Haupttonart treibende cis zunächst als melodische Leittonbildung, die gegen das Fundament d drängt, entstanden, die leiterfremde Durform des Akkords auf a erst durch dieses lineare Moment hervorgerufen, ebenso wie ihre auf den Klang der II. Stufe gerichtete Kraftwirkung; denn jede Dominantspannung geht aus der Leittonenergie, die sie in der Terz enthält, hervor. Die erhöhte klangliche Reizwirkung, die nun in C-Dur durch das Aufschillern eines A-Durklanges entsteht, ist nicht der Ursprung der fremden Klangeinschiebung, welcher vielmehr in der erhöhten Strebung einer Stimme gegen denjenigen Ton (d) gelegen ist, der für einen Augenblick zur Tonikabedeutung erhoben, verselbständigt werden soll; daß hernach und zwar namentlich in der romantischen Harmonik, vielfach auch der damit einhergehende größere Farbenreichtum an sich sehr stark herausgehoben wird, ändert daran nichts und darf von den innern Entstehungsverhältnissen nicht ablenken; keine Zeit verschloß sich ganz diesen rein klangsinnlichen Wirkungen, welche die hereinleuchtenden Zwischendominanten in eine Tonart bringen, aber sie stellen dem Ursprungsvorgang nach erst das Sekundäre dar, wie aus dem Wesen der Musik stets die klangliche Auswirkung. Dies zeigt sich z. B. allein schon darin, daß auch bei starker Aus-

nützung und Empfindung des erhöhten Klangfarbenspiels sehr lange in der Musik solche leiterfremde Klänge innerhalb kurzer Zusammenhänge nicht frei und willkürlich eintreten, sondern jeweilen als Dominanten vor die nachfolgende Tonartstufe, um sich (von schwachen Vorerscheinungen abgesehen) erst gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts allgemeiner von dieser Bindung an bestimmte Stellung zu lösen. (Hierüber später.)

Schon wenn man historisch auf die ältesten Ursprünge zwischendominantischer Einschiebungen zurückgeht, erweist sich die lineare Spannung der Leittonschaffung bei ihnen als das Primäre. Sie stehen sogar in einer gewissen Parallele zur Entstehung der ersten melodischen Leittonbildungen, die in die Anfänge mehrstimmiger abendländischer Musik zurückreichen; als nämlich, etwa vom 13. Jahrhundert an, die alten starren Skalengrundlagen der Kirchentonarten unter dem erwachenden natürlichen Empfinden für die Dur- und Molltonalität ihre ersten Erschütterungen erfuhren, bestanden diese in der Schaffung von Leittönen vor melodischen Abschluß- und Grundtönen, soweit sie noch nicht dort bestanden (musica ficta). Ein Weiterwirken dieses Prozeßes setzt mit Leittonbildungen, chromatischen Abweichungen, auch vor Teilabschlüssen und schließlich vor Tönen ein, die nicht mehr Tonika des ganzen Satzes oder nur eines Abschnittes sind: damit entstanden bereits aus dem Zusammentreten dieser Töne mit den übrigen Stimmen zu einem ganzen Akkord zwischendominantische Klänge. Sie beherrschen die mehrstimmige Musik vom 16. Jahrhundert an in stark wachsendem Maße, zeigen sich aber bereits in Chor- und Instrumentalwerken des 14. und 15. Jahrhunderts, wenn auch hier noch die Anklammerung an Kirchentonarten sich solchen durchbrechenden Leittonbildungen noch viel stärker widersetzt. Der protestantische Choral mit seinen vielen Teilabschlüssen bietet ihnen bald einen besonders günstigen Boden.

Die Harmonik der Meister des polyphonen Stils bis zu Bach und Händel ist von diesen Zwischendominanten stark durchsetzt, und zwar in einem unvergleichlich urkräftigen Gefühl für die Gewalt, die in solchen einfachsten Spannungsakkorden liegt; machtvoll streben diese dominantischen Leittonklänge in die Rundung

ihrer tonalen Auflösungsakkorde wie Riesenpfeiler in ihre Kuppelwölbungen. Die nordischen Meister der Polyphonie empfanden hier noch mehr die innere dynamische Gewalt als die sofort miteintretende erhöhte klangsinnliche Wirkung und in dieser selbst mehr das innere Leuchten als die Farbenverstrahlung, die nach Außenwirkungen gekehrt ist, während sich im leichtflüssigeren italienischen und hernach im klassischen Stil diese zwischendominantischen Bildungen zu vertrauteren, fast spielerischen Wendungen und mehr in ihren Klangreiz hinein verloren. Die Romantik ist durch gleichzeitige Steigerung beider Wirkungsinhalte gekennzeichnet, hier wie bei allen harmonischen Erscheinungen; sie empfindet einerseits den klangsinnlichen Reiz intensiver, satter, fast gierig, nur ging in ihrem klangschimmernden Kolorit naturgemäß die verhältnismäßig einfache Farbenwirkung einer Zwischendominante leicht unter, dafür aber drang andrerseits das Feingefühl für ihre energetischen Inhalte wieder in größerer Schärfe ans Empfinden empor. Schubert und Wagner bekunden schon bei den einfachsten Wirkungen dominantischer Spannung eine Regenerationskraft, aus welcher ungeheure Steigerungen aller Willensimpulse von den Tiefen her die Musik erneuernd durchdrangen.

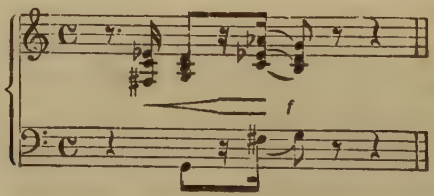
Wesentlicher als die historische ist aber die innere Entwicklung, deren Zusammenhänge die Strebung und Spannwirkung als die ursprüngliche Funktion der Zwischendominanten, überhaupt der Dominanten, dartun. Denn wie das natürliche, das heißt den Bewegungsempfindungen hingegebene Musikempfinden erst Leittöne durchbrechen ließ, die innerhalb der melodischen Linie gegen gewisse Töne hinstrebten, so wächst das gleiche Prinzip der Schaffung intensiv andrängender Spannwirkungen aus dem Linearen ins Akkordliche und schafft Zwischendominanten; aus dem Leitton wird Leitakkord in verbreiterter Ausströmung der Spannwirkung aus dem Einzelton über den Klang, in den er verschmolzen wird, d. i. Dominante, der in eine Tonika als Ableitung seiner Spannungen drängende Klang.[1]) Wie daher die Dominante ein zum Klang

[1]) Man stößt in Lehrbüchern und theoretischen Werken allenthalben auf die Erklärung, daß die akkordlichen Dominantwirkungen das Ursprüng-

ausschwellender Leitton, so ist die Zwischendominante eine zum Klang vergrößerte chromatische Alteration (d. h. Leittonbildung an Stellen, wo ursprünglch kein Halbton lag, wie sie auch erst in einzelnen Satzstimmen sich ihre Chromatik schuf).

Aus den Leittonspannungen ergab es sich auch, daß gerade der verminderte Septakkord sich vorwiegend als Einschiebungsklang durchsetzte. Wenn er hiebei von altersher auch ebenso vor Durstufen wie vor Mollformen, denen er eigentlich allein angehört, eintritt, (z. B. e-g-b-des vor dem F-Dur-Dreiklang), so liegt dies an nichts anderem als an der zweifachen Leittonbildung, indem zur Halbtonfortschreitung aus seinem Grundton in den Grundton des folgenden Auflösungsklanges (im vorhin erwähnten Falle a zu f) auch die Leittonbildung tritt, die von oben aus der verminderten Sept in die Quint des Auflösungsakkords dringt (des statt d zu c); dieser erscheint dadurch wie mit Zangen an seinen Umrissen gefaßt und scharf herausgehoben. Es ist also im weitesten Sinn schon Alteration, die auch diese sehr einfachen harmonischen Erscheinungen hervorrief. Die Romantik liebt es, dies noch in einer (vereinzelt auch schon früher vorkommenden) Art zu schärfen, indem der Terzton vom verminderten Septakkord abwärts alteriert wird (so im folgenden Fall a zu as), sodaß lauter Halbtonfortschreitungen den Zielakkord einfaßen, z. B. (aus dem „Rheingold"):

No. 31.



liche und die Leittonwirkungen aus ihnen hervorgegangen seien; das ist aber eine Umkehrung der Verhältnisse,die nur eine kennzeichnende Konsequenz aus dem Umstande darstellt, daß die bisherige Harmonik für die Bewegungsspannungen, die psychologischen Grundphänomene der Musik, blind war und sich auf die klanglichen Erscheinungsformen konzentrierte, um im übrigen mit dem gänzlich mißverstandenen Begriffe des *Rhythmus* alles zu decken, was an treibenden Impulsen verspürbar und in klanglichen Erscheinungen nicht mehr erklärbar blieb.

In gleicher Weise und aus gleichen Ursachen findet sich von altersher in der Durtonalität überhaupt der verminderte Septakkord auf der VII. Stufe, also auch außerhalb von zwischendominantischen Einschiebungen, anstelle der Form mit der kleinen Sept, so daß z. B. in C-Dur für die VII. Stufe die Form h-d-f-as (statt a) von früh auf sehr gebräuchlich wird. (So erscheint z. B. in den vorhin [Nr. 30] erwähnten Takten von Schumann im 5. Akkord die verminderte Form vor dem Tonikaklang).

Schon bei allen diesen ganz einfachen, noch dem Elementargebiet der Harmonik angehörenden Erscheinungen zeigt sich der wesentliche Grundzug, der auch die gesamte weitere Entwicklung der Harmonik bestimmt: daß nämlich im Durchdringen von Bewegungsspannungen, ursprünglich energetischen Vorgängen, der Anlaß und Ursprung erhöhten Farbenspiels und auch größeren Akkordreichtums, der in die ursprünglichen schlichtesten Kadenzzusammenhänge eindringt, gelegen ist. Die Ausmündung energetischer Vorgänge in klangliche Erscheinungen, der lebendige Grundprozeß, der das Wesen der Musik ausmacht, stellt sich hier bereits an einfachen Strukturgrundzügen der harmonischen Technik dar, die nur scheinbar rein klanglich bedingt sind. Dies ist aber noch weiter zu den Elementen der Harmonik zurück zu verfolgen.

Jede Verbindung irgend eines Tonartsakkords mit dem Grundakkord oder mit einer anderen Stufe ist an sich schon ein Spannungsvorgang; am intensivsten stellt sich dieser bei den dominantischen Kadenzierungen dar, da diese die krisenhafte Wirkung vom Leitton zum Tonartsgrundton verarbeiten. Die Wendung von Dominant zu Tonika ist die einfachste Klangspannung und ihre Entladung, ihr Gegenvorgang: Tonika-Dominant, die Schaffung der schlichtesten Akkordspannung, die in den Ausgang zurück will; (sie stellt im Grunde nur eine Steigerung der in der Urform des Durdreiklangs an sich liegenden Spannung dar, der schlummernden Leittonenergie im Terztone, indem deren gegen die Subdominant gerichteten Fortschreitungsdrange durch den Uebergang in die Dominante noch in erhöhtem Maße entgegengewirkt und dieser daher gesteigert wird). Diese beiden Kadenz-

schritte I—V und V—I sind daher Ursprungsformen alles harmonischen Geschehens nicht auf Grund ihres rein klanglichen Reizeffektes, sondern weil sie die dynamischen Grundvorgänge zwischen zwei Klängen aufweisen, die in den sogenannten einfachsten „Akkordverwandtschaften" nur ihren Ausdruck und klangliche Objektivierung finden. Auch hier verwechselt die Theorie Ursache mit Wirkung, Kraft mit Erscheinung. Jede Kadenzierung vollzieht sich als eine Energie. Wie in der Melodie zwischen den Tönen so liegt in den Klangfortschreitungen zwischen Akkorden der tragende musikalische Inhalt in ihrer Verbindungswirkung: einem Spannungsvorgang, der hier gegenüber der einfachen Linie nur in gesteigerte klangsinnliche Reflexe farbig ausstrahlt. Die Kadenz I-V-I ist die erste Kadenz der Musik überhaupt.

Schon aus dem Bisherigen zeigt sich der Weg angedeutet, auf dem die erste Weitung eines nur aus „leitereigenen" Tonartsakkorden gebildeten Satzes einsetzt: es ist eine Vervielfältigung dominantischer Spannungen; denn nichts anderes sind die Einschiebungen der Zwischendominanten, das historisch wie dem inneren Wachstum nach ursprünglichste Ausgreifen zu tonartsfremden Klängen; der grundlegende Spannungsvorgang D—T (Dominant—Tonika) wird hierbei in verbreitertem Maße über die Klangfortschreitungen eines Satzes ausgestreut. Er blitzt überall auf und seine aus der unklanglichen Ursprungstiefe der Musik emporquellende Kraft zersprengt und durchreißt das tonale Gefüge.

Schon der melodische, aufwärts gegen den Grundton gerichtete Leitton löst in seiner krisenhaften Schärfe zugleich eine Empfindung strahlenden Vorleuchtens aus. Es ist ein merkwürdiges Grundphänomen der Musik, daß starkes Erzittern von Kraft, alle Verdichtungen von Spannungsenergien wie Strahlungsbrennpunkte eine Art mitschwingenden Lichteindrucks auslösen. Das ist eine Begleitvorstellung, der allerdings nicht jede Stilepoche in gleicher Weise zugekehrt ist; keine ähnlich stark wie die Romantik; sie bemächtigt sich überall des geheimnisvollen Ineinanderspielens verschiedener Sinnesgebiete und holt gerade aus ihm ihre Wirkungen; sie gab dem Spiel der

Harmonien eine Ausdrucksrichtung, die stark das Einschillern jener den Tonvorstellungen unklar beigemischten Eindrücke aus dem Bereich von Lichtvorstellungen zur Geltung kommen ließ. (Ueber den Zusammenhang dieser Erscheinung mit den psychologischen Grundlagen der Romantik vgl. S. 36.)

Wenn daher als Hauptmerkmal der romantischen Musik eine gleichzeitige Steigerung der energetischen wie der klangsinnlichen Intensität festzuhalten ist und durch die ganze Entwicklung der Harmonik in immer weiteren Auswirkungen zu verfolgen sein wird, so liegt schon im Phänomen des Tones an sich diese doppelte Steigerung und innere Spaltung keimhaft vorgebildet; denn indem die Romantik dahin neigt, in den einzelnen Ton überhaupt Leittoncharakter, erhöhte innere Spannungen dringen zu lassen, schwillt zugleich mit diesen auch seine sinnliche Intensität, eine Leuchtfülle, die umso satter seine immanenten Farbenwirkungen aufquellen läßt. Schon im Einzelton ist wie in der ganzen Musik die intensive Farbigkeit der sinnliche Ausdruck der erhöhten untersinnlichen Spannung.

Diese Begleiteindrücke wachsen mit der Ausgießung von der inneren Kraft eines Tones über einen ganzen Akkord; schon die im Grunde noch primitive Durchsetzung kadenzierender Klangfolgen mit Zwischendominanten zeigt ein Licht- und Farbenspiel in Auswirkung der Hochspannung, die im Leitton hell erglüht.[1]) Dominant- und Zwischendominantwirkungen sind aber bloß der Ansatz zu Vergrößerungen des Klangumkreises, vorausweisende Anzeichen, wie alle Leuchtpracht der romantischen Harmonik sich stets aus dem Durchdringen energetischer Vorgänge ergibt. Diese erscheinen im Leitton als dem intensiven Krisenhöhepunkt der Skalenbewegung und seiner Um-

[1]) Der aus dem Griechischen stammende Ausdruck „Chromatik" (von „Chroma"=Farbe) hebt z. B. diese äußere Reizwirkung allein heraus. Es ist bezeichnend, daß die Griechen mit ihrer stark sinnlichen Kunstveranlagung gerade diese Seite hervorkehrten. Noch die heutige Theorie sieht, großenteils in Anklammerung an diesen Ausdruck, nur Färbung als Aufgabe der Chromatik und gesamten Alteration. Damit ist nur die Oberschicht der Erscheinung abgehoben. In Wirklichkeit liegt der Ursprung in Spannungen, die in ihrem sinnlichen Ausdruck, an der Oberfläche der Musik, in Licht- und Farbeneindrücke ausstrahlen.

setzung in die ursprünglichsten Klangspannungen nur in ihrer einfachsten Verdichtungsform, sie wirken aber von hier aus zu einem unabgrenzbaren, in Licht und Farben flackernden inneren Wachstum der Harmonik hinaus. Das Leittonleuchten ist die zündende Spitze, die ein weitwucherndes Feuer zeugt.

Zweites Kapitel.

Klangverschleierung.

Vor diesen Weiterungsprozessen von Tonalität und Farbenglanz ist aber an Hand der noch einfacheren Sätze noch eine andere Erscheinung ins Auge zu fassen, die für die hochromantische Klangtönung sehr kennzeichnend wird, das ist eine Kunst eigentümlich verschleiernder Klangtönungen. Ihre wesentlichsten Momente zeigte das vorangestellte erste kurze Satzgebilde aus dem „Tristan“ schon verborgen. Auch sie hat Wagner in der versponnenen Stimmungswelt des „Tristan“ zu einer vollen und breiten Ausprägung eines Klangstiles zusammengerafft, den hernach namentlich die Kunst nordischen Kolorits trefflich erfaßte und ausbaute. In den „Nibelungen“ zeigt Wagners Harmonik bereits in vielen Stellen deutliche Ansätze hiezu; zieht man aber die einzelnen Teilmerkmale dieser Klangverschleierung in Betracht, so ist eines davon alten Ursprungs; das ist die starke Ueberbreitung der Harmonien mit Nebentonbildungen, besonders mit Liegestimmen.

Hier kann nur von einer kühnen Steigerung einer längst vorgebildeten Technik gesprochen werden, deren schon die junge Romantik sich für ein Stimmungskolorit bemächtigte, das abgeblendetes Licht und getrübte Tönungen der hellen, durchsichtigen Klangatmosphäre von reinen Dreiklangs- und Septakkorden vorzieht, vielfach aber diese auch leuchtenden Farbentönungen gegenüberstellt. Die Romantiker entdeckten vor allem die Naturpoesie der Liegestimmen und brachten sie schon früh in einer Art, die sie teilweise von der klassischen und vorklassischen sondert und recht deutlich die Wandlung des ganzen Weltblicks kennzeichnet: dort war es mehr der wuchtige, lastende Druck, der nament-

lich für großangelegte Anfänge oder Schlußsteigerungen zu Orgelpunkten greifen ließ; einesteils nun steigert und vervielfacht die Romantik auch diese großen Spannwirkungn der Orgelpunkte ins Ungeheure (Bruckner!), andernteils aber beginnt sie die Liegestimmen in ganz andrer Art zu erfassen und wie in allem auch hier wieder den innern Spaltungsvorgang im musikalischen Empfinden aufzuweisen, der einem erhöhten Spannungsgefühl Umsetzung in farbige Tönungswirkungen gegenübertreten läßt. Man begann nämlich mehr die nebelnde Eintönung herauszuhören, empfand die Wirkungen weicher und liebte es bald, sie gerade auch über zartere Teile und musikalische Ideen auszubreiten; so daß auch namentlich die Orgelpunkte in Mittelstimmen und mehreren Stimmen zugleich häufiger werden als früher und überdies großenteils ohne Vorbereitung eintreten. Auch hier wieder der Gegensatz, der vordem den Willen zum Festen, jetzt aber zum Verschwimmenden und Versponnenen zeigt.

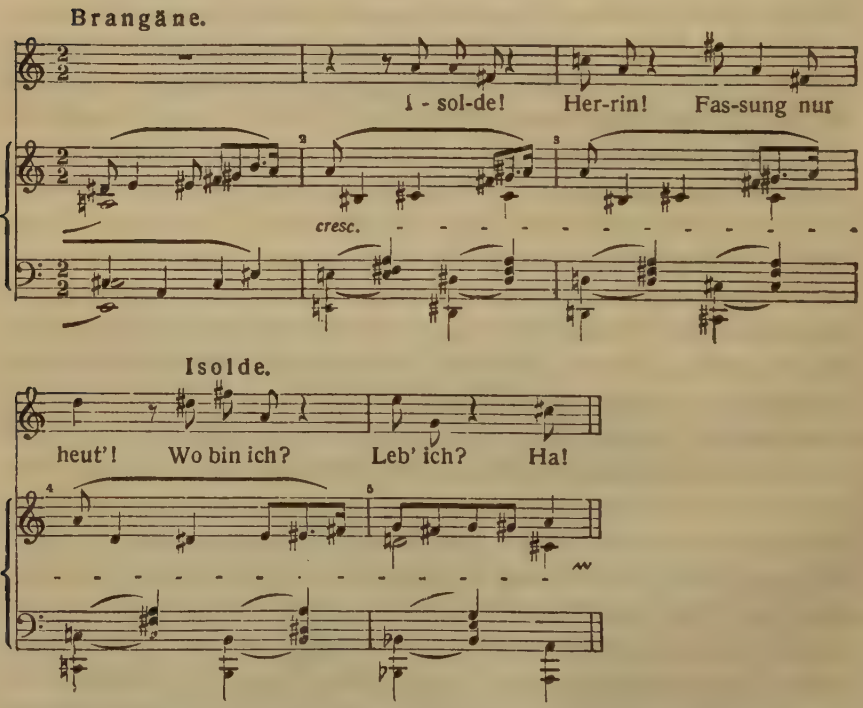
Als Einzelheit lassen sich z. B. die Themen klassischer und vorklassischer denen der romantischen Satzanfänge gegenüberstellen; setzte man dort mit Orgelpunkten ein, so war damit den Themen etwas Monumentales gegeben (vgl. die großen Orgelpunktanfänge in zahlreichen Vokalwerken von Bach und Händel); entwickelten die Romantiker zu Beginn eines Satzes ein Thema über Orgelpunkten, so war es vielfach mehr das Werden und Auftauchen ans Licht, das mit solchem Anfang einsetzte und erst allmählich das Thema aus den Dämmern befreite, in denen es zuerst seine Konturen sichtbar werden ließ. Schuberts Instrumentalwerke geben ein schönes Bild davon. Die Mystik der Orgelpunkte, namentlich der doppelten in Quinttönen, (vornehmlich in Triolen-Rhythmen tremolierend) hatte schon Beethoven der Romantik gewiesen. Die Fülle genialer Tönungswirkungen durch große Orgelpunkte bei Wagner ist zu bekannt, um besonderer Ausführung zu bedürfen; doch ist auch bei ihm nicht nur die Gewalt und Poesie, sondern vor allem die reiche Ausbreitung dieser Technik das Bemerkenswerte; von riesenhaften Urweltsnebeln wie den Orgelpunkten der Rheinestiefe oder des Urwalds lösen sich dünne und dünnste Schleier, überstreichen die zartesten Naturbilder und haften wie ein Dunst an

den musikalischen Gebilden; auch über die kleinsten stimmungsvollen Episoden ziehen Liegestimmen eine Einspinnung ins Traumhafte (wie z. B. über die hier zum Ausgang genommene kurze Durchführung vom Motiv der Meeresfahrt).

Wie die Liegestimmen werden auch alle anderen Arten verschleiernder Nebentonbildungen, Durchgänge, langgedehnte Vorhalte usw. nicht nur zahlreicher, sondern gleichfalls in ihrer ganzen Wirkung weicher. Die festen Klangkonturen werden von ihnen umzogen. Da die Technik selbst einfach ist, zum Teil auch noch aus anderen Zusammenhängen zu berühren sein wird, mag es genug sein, nur auf die S t ä r k e, in welcher diese Akkordentstellungen im „Tristan"-Stil oft die Klänge verschleiern, durch Herausgreifen eines Einzelbeispiels hinzuweisen:

(Aus dem Ende des I. Aktes).

No. 32.



Die Klangverundeutlichung durch das Ueberfluten von vielfachen melodischen Neben- und Durchgangsnoten erreicht hier ein

solches Maß, daß ein ungeübtes Auge auf den ersten Blick irregeführt werden kann; am meisten durch die Durchgänge, die nicht vor oder nach den Akkorden eintreten, sondern auf diese selbst fallen. Die Harmonien sind ganz einfach: im 1. Takt der A-Dur-Akkord, und der letzte Klang (im 5. Takt) ist A^7, beides noch leicht erkennbar; im 2., 3. und 4. Takt ist der Akkord ununterbrochen D7 (d-fis-a-c); am meisten lenkt die Baßlinie ab, deren e zu Anfang des 2. Taktes noch Vorhalt, und deren übrige Töne geschlossene Durchgänge bis zum a sind. Auch die übrigen Töne sind nur Umspielungen des genannten Akkords; im zweiten und dritten Takt ist cis nur Durchgangsansatz von c (geschrieben als his; die Singstimme schreibt c!) ins d hinein (4. Takt); im 4. Takte ist dis nur Durchgang zu e, die Harmonie der zweiten Takthälfte also nicht etwa als H^7, wie es äußerlich scheint, aufzufassen. Im Anfang vom 5. Takt (A^7) ist d noch Vorhalt, das b im Baß Durchgang. Die Durchgänge sind nur in einigen Stimmen geschlossen, in einigen aber frei eintretend, wie sich überhaupt der symphonische Stil auch hier von aller Bindung an bestimmte Stimmen löst. Am klarsten zeigt sich in der Singstimme bis in den vierten Takt hinein die Klangunterlage dieser Strecke, D^7, gewahrt; sie hält wie überwölbend das Akkordgefühl zusammen. Die Nebentonbildungen sind hier vorwiegend chromatisch; ganztonweise Entstellungen erzeugen stets noch stärkere, weichere Trübungswirkungen (vgl. Nr. 4).

Die ganze spätere Romantik kennzeichnet eine leichtflüssige Schmiegsamkeit der Klangoberfläche, die allen linearen Strömungen in ihrem Wellenspiel nachgibt. Motivische Linien, die sich durch die Akkorde durchzwängen, durchgehende Bässe, zu selbständiger Führung belebte, vielfach in akkordfremden Tönen auf die Klänge treffende Mittelstimmen, die chromatischen und diatonischen Nebentoneinstellungen u. s. w. wirken auch noch außerhalb der eigentlichen Alteration oft zu einem Gesamtbild ineinander, in dem kaum ein einziger Akkord in seiner wirklichen und ursprünglichen Form sichtbar bleibt.

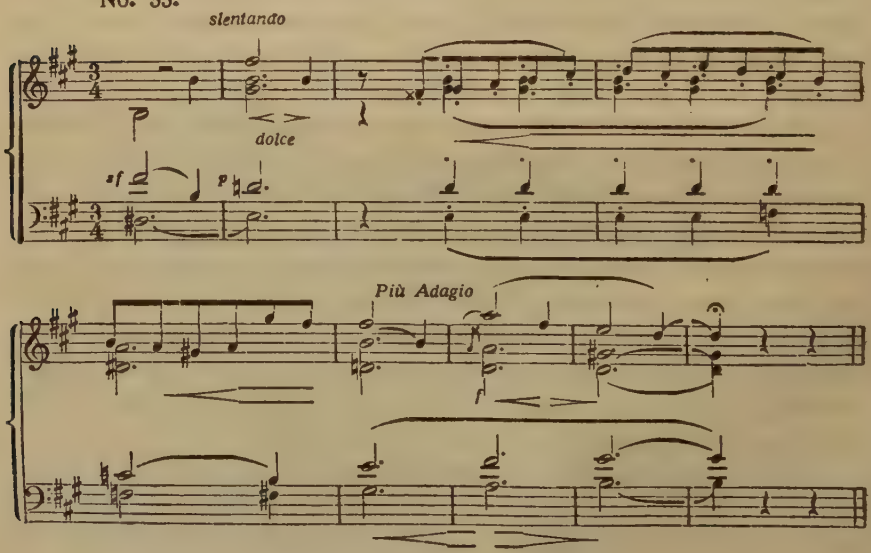
In solchen starken Klangtrübungen durch alle Arten von Nebentonbildungen war Schumann kühner Vorgänger gewesen; bei ihm kommt (wie später auch bei Brahms) eine Vorliebe für

noch eine andere Trübung des musikalischen Bildes, nämlich durch Ineinanderschiebung verschiedener Rhythmen, dazu.

Indessen sind mit allen diesen Nebentonbildungen, da sie die Organik der Klänge selbst nicht angreifen, mehr von außen Verschleierungen über diese gebreitet. Zwei weitere Erscheinungen des ausgebildeten romantischen Harmoniecharakters greifen tiefer ein und stellen insbesondere bei Wagner etwas Neuartiges dar. Die eine davon ist eine Trübung des Klangkörpers selbst; denn auch das Wachstum der Klänge zu Sept- und Nonenakkorden hängt mit dem allgemeinen Stimmungscharakter zusammen, der sich von den kleinsten Formen an seinen eigenartigen Klangstil schafft. Auch hierin ging von den Frühromantikern Schumann am weitesten. Charakteristisch ist für ihn vielfach die häufige Auflösung der dissonanten Akkorde auf unbetonten Taktteilen, zugleich damit meist eine kurze Dauer der konsonanten Klänge gegenüber einer Dehnung der dissonanten. Schumanns Vorliebe für Sept- und Nonenakkorde zeigen z. B. in einer Art, die bereits deutlich an Wagner gemahnt, folgende Takte:

(Aus dem Streichquartett in A-Dur, op. 41, Nr. 3.)

No. 33.



Die Stelle weist auch mit ihren frei eintretenden chromatischen Vorhalten (im 5. Takt) eine Verwandtschaft mit Wagners Harmonik auf. Der tonale Zusammenhang selbst ist einfach; auf A-Dur bezogen, ist der erste Takt Zwischendominante zur Dominante, die im zweiten Takt als Nonenakkord, e-gis-h-d-fis, erscheint und über die zwei folgenden Takte gehalten wird. Der Akkord des fünften Taktes ist: h-dis-fis-a, wobei vor dem h erst c, vor dem fis erst f (eigentlich eis) als chromatische Nebentöne eintreten; (das f im dritten Viertel des vorangehenden Taktes ist Vorausnahme dazu); der Klang selbst ist im fünften Takt Zwischendominante (V^7) vor der nachfolgenden Dominante, wieder E^9, (6. Takt). Von dieser lösen sich Sept und None mit dem nächsten (7.) Takt nicht auf, sondern bleiben Akkordtöne, infolgedessen ist der Klang nicht der D-Dur-Dreiklang (A IV), wie es scheint, sondern wirkt als Beibehaltung des vorangehenden Klanges mit Hinzufügung einer weiteren Terz a, also als Undezimenakkord auf e; der Grundton e wirkt, obwohl hier nicht angetönt, vom vorangehenden Takt weiter und wird hineingehört, eben weil keine Lösung der Sept und None erfolgt; indem der vorletzte und letzte Takt wieder die Töne von E^7 bringen, erscheinen die vier letzten Takte zusammen als dominantische Harmonie, die sich im Laufe ihrer gedehnten Dauer bis zur Undezime auftürmt; die Auflösung erfolgt nach der Fermate in den A-Dur-Akkord. (Die Auffassung des 7. Taktes als A IV würde auf der für Schumanns Harmonik noch vollkommen ausgeschlossenen Voraussetzung beruhen, daß Sept und None vom 6. Takt nicht aufgelöst werden; auch die Annahme einer nachträglichen, nur durch den D-Dur-Akkord unterbrochenen Auflösung wäre hinfällig, da gerade das Weiterwirken der Dissonanzspannungen die Wirkung eines D-Dur-Dreiklangs aufhebt und in eine Weiterschichtung auf Basis e verwandelt.)

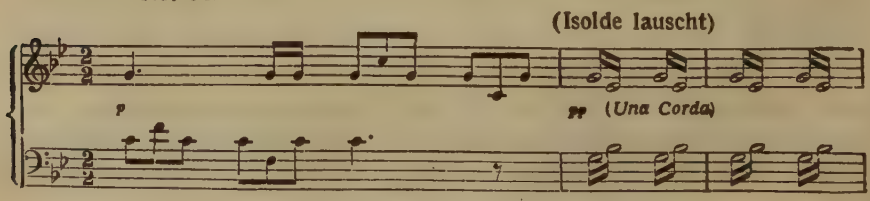
Insbesondere aber wird von Wagner an die Häufigkeit der Sept- und Nonenakkorde zu einem Hauptmerkmal des Klangstiles. Auch sie verschmelzen wie die Nebentonbildungen weicher, und gerade in Sätzen, die noch keine starken, grelleren Abweichungen aus der Haupttonart enthalten, ist die Mehrzahl der Klänge über den Dreiklang zu Sept oder None aufgetürmt. Sie

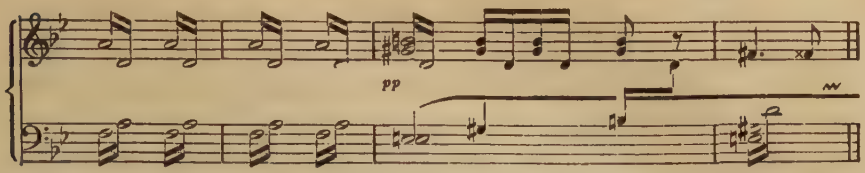
geben mattes Licht und lassen das sagenhafte Weltbild in Dämmer und Dunst versponnen erscheinen. Auch die Auflösung von Spannungsklängen in Sept- und Nonenakkorde entspricht der Psyche des romantischen Weltbilds; kein Ende, nur ein Sehnen; ein Lösungsempfinden und doch nicht die volle Auflösung, neue Unruhe liegt in ihr vorgebildet; dies vor allem im „Tristan". Gerade beim chromatischen Liebesmotiv ist mit der Entspannung der großen Alterationswirkungen zu Sept- und Nonenakkorden das Dumpfe, Ungelöste, Unlösbare symbolisiert; (ähnlich z. B. auch im „Tagesmotiv": das Feindliche der Tageswelt deutet sich darin an, daß dieses Motiv, obwohl es melodisch scharf abschließt, mit seinem Endton regelmäßig in eine Dissonanz ausmündet.)

Die vielfachen Tonverdopplungen und Umkehrungslagen dieser Akkorde ergeben ferner weich verschmelzende Sekunddissonanzen, die den Satz mit Klangimpressionen von nebelhafter Trübung überziehen, wie schon vom ersten „Tristan"-Akkord aus zu erkennen war. Hier liegt z. B. auch mit ein Grund, daß bei zwischendominantischen Einschiebungen der gedrücktere und trübere verminderte Septakkord durchwegs viel häufiger zu beobachten ist als die Dominantformen, von diesen die Formen mit Sept oder Non häufiger als die bloßen Dreiklänge.

Konsonante Dreiklänge stechen demgegenüber mitunter in gewisser Auffälligkeit ab und finden sich sogar als Symbol der Leere und Weite angewandt, so zu Beginn vom II. Akt des „Tristan" beim Hineinlauschen Isoldes in die Stille, wenn nach den fernen Hörnerklängen die Streicher (am Stege tremolierend) die Folge der Dreiklänge Es-Dur und d-Moll intonieren, die sich hier ähnlich leer aus der umgebenden Harmonik abheben, wie es etwa in einem anderen Satzstil durch bloße Quinten erreicht wird:

No. 34.

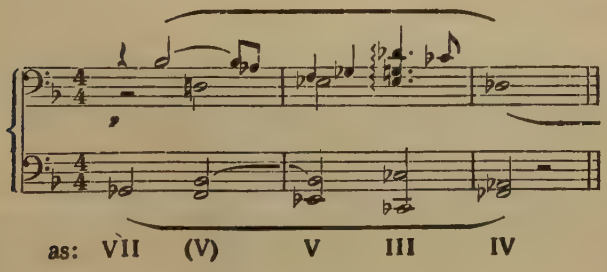




Vgl. z. B. auch am Ende dieser Szene die Symbolik in der auffällig aus der übrigen Symphonik herausgehobenen Klarheit dreier reiner Dreiklangstakte (C-dur, e-Moll, a-Moll) bei den Worten: „. . . . es werde N a c h t, d a ß h e l l sie dorten leuchte", u. a. m.

Wie diese Erscheinung der Akkorddissonanzen an der Organik der K l ä n g e, so setzt eine d r i t t e Eigentümlichkeit der Verschleierungstechnik am Organismus der S a t z k a d e n z i e r u n g selbst an. Das ist eine in erster Linie bei Wagner in Erscheinung tretende Z u r ü c k s t e l l u n g des T o n i k a k l a n g e s selbst, die namentlich im „Tristan" sehr bemerkbar wird. Auch daraus ergibt sich eine gewisse Trübung der Harmonik; nicht die Tonart selbst wird darum gleich unklar, sondern die unmittelbare Gesamtimpression der Klangfortschreitungen, der das klarbestimmte Fundamentgefühl verdeckt wird. Sie gewinnt einen Zug ins Nebelhafte, Weitschweifende. Schon innerhalb kleiner geschlossener Formen, etwa in Leitmotiven, fällt diese Zurückdrängung, häufig das gänzliche Fehlen der Tonika auf; z. B. im folgenden Motiv aus Markes Klage:

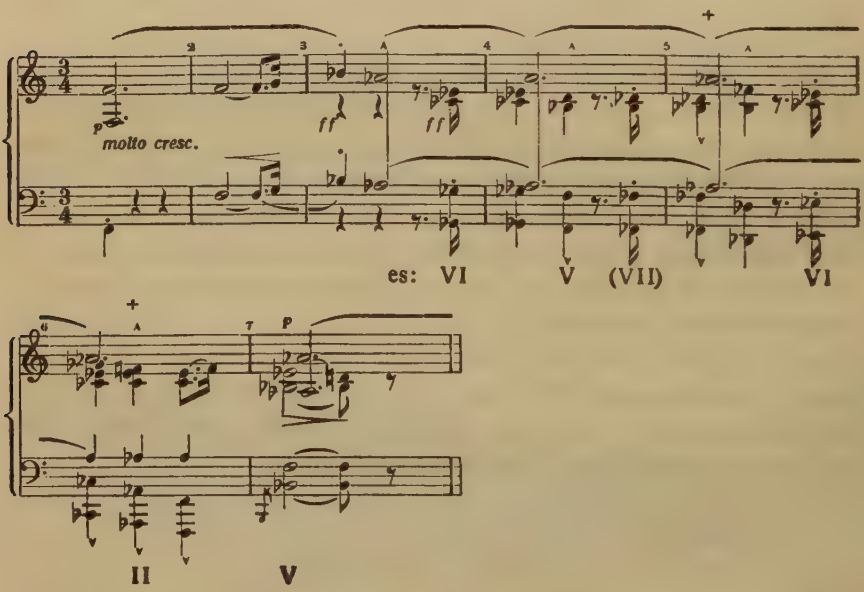
No. 35.



Von der Tonart as-Moll erscheint der Grundakkord überhaupt nicht; im übrigen ist die Kadenzierung sehr leicht verständlich und trägt, was das Bemerkenswerteste ist, trotz der fehlenden Tonika eine geschlossene Rundung. (Auch das Vorkommen einer Zwischendominante in dieser noch ganz kurzen Folge ist charakteristisch).

Man vgl. daraufhin z. B. auch das Fluchmotiv (Nr. 24), die Motive Nr. 25 und 26, oder von hervortretenden Leitmotiven das noch später zu besprechende T o d e s m o t i v (Nr. 39), und noch sehr viele andere; z. B. auch die folgende, aus dem Verhängnismotiv (s. VII. Abschn.) entwickelte Satzbildung vom Beginn der V. Szene vom I. Akt (Eintritt Tristans):

No. 36.



Die Kadenzierung ist hier nicht einfach; als Tonart liegt es-Moll zugrunde, dessen Tonika selbst weder am Anfang oder Ende noch inmitten des Satzes auftritt. Die Klangfolgen wickeln sich unter dem orgelpunktartig liegenden as ab, welches daher immer von den Akkorden zu lösen ist, wenn man ihren tonalen Zusammenhang erkennen will. Die ersten Akkorde sind daher ces-es-

ges und b-d-f (es VI und V); das Ende vom vierten und die beiden ersten Viertel vom fünften Takt bringen den Akkord b-des-fes, d. i. der verminderte Dreiklang als zwischendominantischer Akkord (VII) zum nachfolgenden Ces-Dur-Klang zu Ende des 5. und Anfang des 6. Taktes (=es VI). Im zweiten und dritten Viertel dieses 6. Taktes ist der Akkord: f-as-ces-es, d. i. es II, und der 7. Takt schließt mit der Dominante.

Diese Taktfolge enthält auch sonst wieder Merkmale, die schon bei der ersten Kadenz (Nr. 29) heraussprangen: den Orgelpunkt, hier als Ober- und Mittelstimme (Bläser) über dem Streichersatz, die Zwischendominanten, Vorliebe für Septakkorde, u. s. w. — (Ferner ist hier erwähnenswert, wie an den zwei mit + bezeichneten Stellen der motivische erste Vorspielakkord schattenhaft zum Vorschein kommt, dessen Symbolik überall die Tonbilder in seine Umrisse zieht: das zweitemal, im 6. Takt, einfach als es II wie auch sonst oft, das erstemal aber, im 5. Takt, verdeckter, indem hier erst der g e s a m t e, d. h. die Liegestimme as mit einbeziehende Klang seine äußere Form [b-des-fes-as] ergibt, nicht der Tonartsakkord der Streicher an sich; sein Hereinschimmern ist damit, wie häufig, stark in die Ferne gerückt. Auch der symbolische Zusammenhang, der ihn hier in die große Symphonik zu Beginn der Hauptszene zwischen Tristan und Isolde im I. Akt eindringen läßt, ist leicht verständlich.)

Paßt daher für alle die Beispiele von der letzterwähnten Art überhaupt noch das Wort „Kadenzierung"? Im engeren Sinne gewiß nicht; denn „Schlußbildung" ist ja gerade aufgehoben, zumindest verschleiert; es ist etwas Aehnliches und im Grundzug Analoges wie bei den Lösungen in Sept- und Nonenakkorde.

Die hier überall schon erkennbare Verdrängung des Tonikaklanges ist eine Eigentümlichkeit, die v o n z w e i S e i t e n h e r einsetzt; einmal sind es die S a t z e n d e n, Anfangs- und Schlußakkord, welche die Zentralisierung aller Klänge gegen einen Tonikaklang äußerlich dadurch verwischt erscheinen lassen, daß sie die Tonperiode in f o r t l a u f e n d e r Entwicklung mit den umgebenden Teilen verknüpfen; die bestimmte, abgegrenzte Heraushebung aus dem übrigen fortfließenden Zusammenhang wird vermieden. So ist es schon das Ende zusammengehöriger Klang-

folgen, welches den tonalen Abschluß in den Grundakkord nicht bringt, wobei gewöhnlich die schon erwähnte Vorliebe für den Trugschluß (wie in Nr. 29) oder auch andere Wendungen den erwarteten Ausklang unterbinden und unmittelbar in die Fortentwicklung hinein verknüpfen. Aus dem gleichen Gesichtspunkt meidet ein Anfangsakkord scharfe Abhebung vom vorangehenden, und das oft durch Beginn mit einem andern als dem Grundakkord. Beides hängt daher mit der „unendlichen Melodie" zusammen, die in weitestem Sinne allem Abgrenzungs- und Schlußgefühl entgegenwirkt, die Auflösung alles Umrissenen ins Uebergehende, der Klanggruppen in die unendliche Klangströmung erstrebt.

Doch liegt hierin nicht der allein bestimmende Gesichtspunkt, und daß vielmehr auch der gesamte auf Verschleierung gerichtete Klangcharakter diese Erscheinung an den beiden Satzenden auslöst, zeigt sich schon daran, daß sie ebenso auch von innen heraus erfolgt, daß auch inmitten geschlossener Sätze die Tonika selten wird, mitunter ganz fehlt. Die Häufigkeit, in der die Tonika selbst berührt wird, ist für alle harmonischen Stilepochen eines der wesentlichsten Kriterien, dem bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt wurde, und das auf das gesamte musikalische und außermusikalische Empfinden eines Meisters oder Zeitstils ein Licht zu werfen vermag. Denn man kann schon bei sehr einfachen Harmoniestilen aus diesem Gesichtspunkt allein erkennen, daß es auch innerhalb streng tonaler Harmonik noch ganz bedeutende Unterschiede in der Betonung des tonartlichen Grundgefühls gibt.

Kein Zeitalter stellt sich so stark auf den Boden der Tonika wie der junge Klassizismus, z. B. der Stil Haydns; auch die vorangehende Hochblüte der Polyphonie strebt, so verschieden sie sonst von jenen in ihren Grundzügen ist, klarster und einfachster tonaler Rundung zu und bereitet kraftvoll die gedrungene tonartliche Geschlossenheit des Klassizismus vor, als Abschluß und Wende einer jahrhundertelangen Entwicklung, die sich aus dem Bann der Kirchentonarten befreit. So kreist z. B. auch Bach in einfachen harmonischen Kadenzschritten immer um die Tonika, bringt aber deren Akkord noch nicht dermaßen häufig

wie der junge Klassizismus, der zugleich mit dem Schwergewicht seiner rhythmischen Akzente auch den grundfesten Boden der Tonart mit ihrem Tonikaklang immer wieder, fast mit jedem Takt berührt. Schon ein Vergleich mit Haydn oder Mozart an Hand weniger Werke kann dies dartun. Das gewöhnliche Bild Bach'scher Harmonik in einfachen Sätzen (z. B. Präludien) ist das folgende: der Anfang kehrt nach ganz wenigen, meist nur beide Dominanten berührenden Kadenzbewegungen rasch wieder in den Tonikaklang zurück; hingegen beginnen sich dann die Kreisungen um diesen zu vergrößern, er erscheint erst nach längerem, viel durch Zwischendominanten durchsetztem Ausgreifen in die Tonartsklänge wieder, mehrmals und in ungleichen Abständen; aber auch hiebei fällt noch etwas wesentliches auf, was später wieder die nachklassische Romantik aufgreift: die Kreise streichen zwar über den Tonika-Akkord, der jedoch (besonders in den Steigerungen der Mittelteile) öfter nicht in seiner reinen Dreiklangsform, sondern mit Sept oder starken Vorhaltsbildungen verschleiert erscheint, so daß hier auch sein Abschlußcharakter gemieden ist; gegen den Schluß der Sätze zieht Bach diese Kreisungen wieder kleiner. So stellt sich zwar bei ihm ein Bild höchst einfacher, tonal zentralisierter Harmonik dar — die Abweichungen aus der Tonart sind sogar noch bedeutend seltener als bei den klassischen Sätzen — aber dennoch liegt bei diesen ein sehr wesentlicher und stark das ganze Harmoniegefühl sondernder Unterschied darin, daß sie fortwährend, in ungleich größerer Häufigkeit den Grunddreiklang der Haupttonart bringen, bezw. derjenigen Tonart, zu der eine ganze Strecke ausweicht; ein Moment, das schon allein eine Aufhellung und Bodenständigkeit des klassischen Harmoniecharakters, auch eine gewisse Verflüssigung gegenüber den schwereren Akkordfortschreitungen der Polyphonie bedingt, sosehr sonst beide im Prinzip straffster tonaler Einfachheit übereinstimmen. Dies ist zwar nur allgemein umschrieben, mag aber als Hinweis auf die Bedeutung dieser Gesichtspunkte genügen.

Immerhin sind das noch geringe Unterschiede gegenüber der Abweichung vom klassischen Harmoniestil, wie sie die spätere Romantik (namentlich seit dem „Tristan") durch jene be-

deutende Zurückdrängung der Tonika bedingt. An ihre Stelle tritt ein Tonikagefühl, das durch die Umschweifung zu anderen Tonartsklängen und die auf die Tonika gerichtete Spannung bedingt ist. Die Auswirkung hievon reicht, wie sich zeigen wird, weit in die tonalen Zusammenhänge. Zugleich aber birgt damit schon die Kadenzierung kurzer Sätze eine Verschleierungswirkung, die der Traumverwehung der gesamten romantischen Kunst als eines unter vielen Einzelmerkmalen unmittelbar entspricht. Es ist ein Losreißen der Klangzüge vom festen Grund. Mit dem reifenden romantischen Empfinden geht ein ungestillter Zug auch durch die Harmonien; das Verspüren des zentralen Grundakkords erfüllt sich nicht; anstelle des Realen tritt das Imaginäre auch hinsichtlich der Tonika, wie es in allem im Grundzug der Zeit gelegen ist: nicht im Erklingenden, sondern in der Dynamik sucht sie die Inhalte. Und damit zeigt sich abermals, diesmal an der Kadenz, die Wandlung des Empfindens, die schon am Ton einsetzt, von Fundament- und Festigungsgefühl zu Spannungsgefühl übergeht, ebenso beim Akkord ansetzt und ihn aus tonalem Aufbaucharakter in gespannten Strebungscharakter übergehen läßt und seine potentiellen Energien zu zitterndem Kraftzustand erhitzt: hier hinsichtlich der kadenzierenden Klangfolgen die gleiche Losringung vom Fundamentempfinden.

Drittes Kapitel.

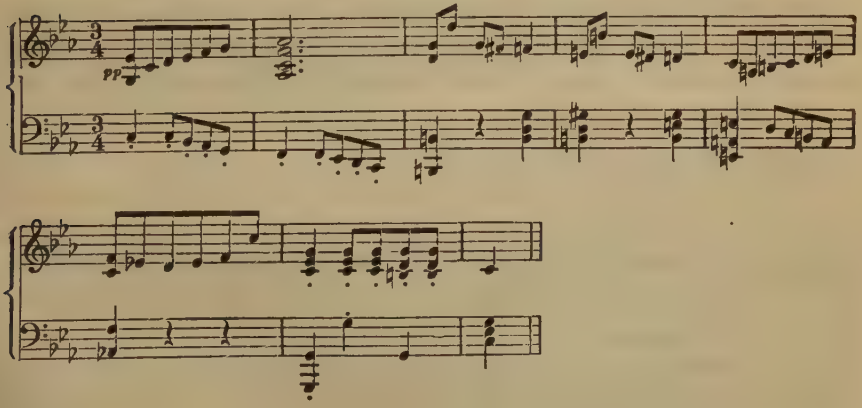
Erhöhte Farbentönungen.

Im Gegensatz hiezu erscheinen die Dreiklänge in ihrer ungetrübten Konsonanzhelligkeit häufiger, wo über kadenzierende tonale Einfachheit eines Satzes hinausgehend grellere Klangfortschreitungen in die Harmonik eindringen. Dies geschieht zunächst in einem Vorgang, der von der Einschiebung der Zwischendominanten verschieden ist. Doch knüpft auch er an die einfachsten Kadenzstufen, die Dominante und Subdominante, die beiderseits nach entgegengesetzten dynamischen Entwicklungsrichtungen die Tonika umspielen. Eine an sich alte und einfache

Weitung der tonalen Harmonik hat die Romantik in starker Konzentrierung aufgegriffen, und was sich früher in breiteren Modulationswegen vollzog, bringt sie innerhalb engen und engsten Rahmens: schon in ganz kurzen geschlossenen Sätzen umspielt sie den zentralen Tonikaklang gleich mit entfernteren Klängen dominantischer oder subdominantischer Richtungen, d. h. solchen Akkorden, die in der tonartlichen Quintentwicklung noch weit über die einfache Dominant, in der Richtung der Unterquinten weit über die Subdominante hinausgehen. Der erwachende Sinn für farbenschillerndes Kolorit holte die greller aufleuchtenden Klangfortschreitungen ans Licht, die durch schroffes Gegeneinanderstellen entfernterer Dreiklänge entstanden, und zwar umso intensiver, wenn die Harmonik von entfernteren dominantischen zu subdominantischen Akkorden (und umgekehrt) unvermittelt überschlug, d. h. ohne dazwischen die Brücke der Tonika zu berühren. Der Kreis der in geschlossenen kurzen Satz gedrängten Akkorde greift so zu größerer Umfassung aus und dehnt den Tonartskomplex zu einem stärker ausschwingenden Gleichgewichtsspiel um die Tonika; wenige Beispiele können genügen:

(Cornelius, „Der Barbier von Bagdad".)

No. 37.



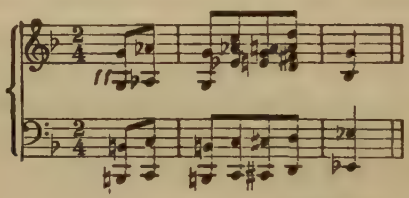
Im Rahmen einer achttaktigen Periode in c-Moll erfolgt nach der Subdominante eine Ausweichung von der Dominante aus

über den E-Dur- nach dem a-Moll-Klang, von diesem schlägt die Harmonik unvermittelt wieder in den Subdominantakkord (f-Moll). Die stark dominantische Ausweichung vom 3. bis 5. Takt ist daher beiderseits von der Mollsubdominant eingeschlossen, von der sie sich grell aufhellend abhebt; Klänge wie der a-Moll- und der f-Mollakkord prallen dabei unmittelbar aufeinander. Etwas bunt Fremdartiges, das hier dem orientalischen Charakter des Werkes entspricht, dringt damit in die Musik.

Aber noch dichter auf einzelne aufeinanderfolgende Akkorde zusammengedrängt kommt diese Erscheinung in der späteren Romantik immer häufiger vor; z. B. in der folgenden Klanggruppe:

(Wagner, „Siegfried", I. Akt.)

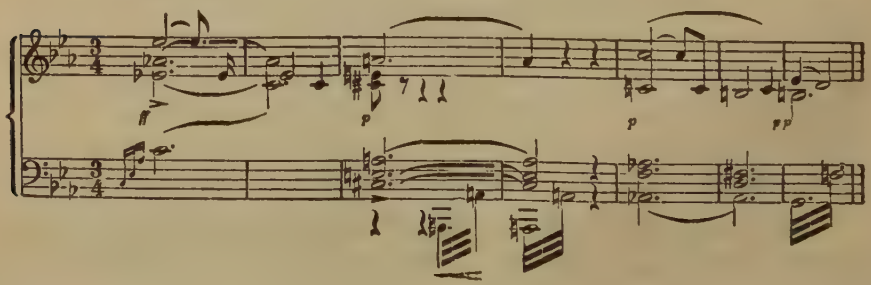
No. 38.



Die Takte sind aus c-Moll zu verstehen; zuerst bergen schon die tonalen Kadenzstufen V und VI als G-Dur- und As-Dur-Klang einen starken Kontrast zwischen einem Hinüberweisen zu Kreuz- und Be-Tonart; dieses steigert sich bedeutend mit dem Ausschwingen zu den noch weiter in der Dominant-Region liegenden Klängen A^7 und D, von welchen die Folge wieder in den Es-Dur-Klang hinüberspringt.

Aehnlich z. B. im T o d e s m o t i v aus dem „Tristan":

No. 39.



Als Tonart, deren Grundklang jedoch selbst wieder gar nicht eintritt, ist c-Moll zu denken. Erster Akkord ist cVI, welchem, dämonisch aufblitzend, gleich eine intensiv dominantische Wendung bis in den A-Dur-Klang folgt; von diesem ist sofort wieder nach der andern Seite um die ideelle Tonika hinübergewendet, in deren Subdominantklang, worauf abermals Rückschweifung nach dominantischer Region eintritt: der letzte Akkord ist die Dominante selbst und der vorangehende deren Zwischendominante (d-fis-a-c), aber mit Alteration des a zu as. (Der Akkord des 5. Taktes erscheint an anderen Stellen noch mit der kleinen Unterterz unter dem Grundton, also als Septakkord der zweiten statt als IV. Stufe, sodaß der motivische Einleitungsakkord vom Vorspiel auch hier aufscheint, vgl. z. B. Nr. 183.)

Auch hier zeigt sich demnach oft die charakteristische Eigentümlichkeit, daß in den geschlossenen Sätzen die Tonika selbst gar nicht einzutreten braucht, wie vorhin schon von tonartlichen Klangfolgen hervorzuheben war. Die Erscheinung, daß statt des Tonika-K l a n g e s nur das Tonika-G e f ü h l eintritt, d. i. die auf die Tonika gerichtete Spannung, liegt demnach hier in gesteigerter Energie vor.

Als Beispiel größerer Dimension vergleiche man das wechselnde Gravitieren zu dominantischen und subdominantischen Abweichungen von der Haupttonart aus im „Tristan“ etwa in der unvergleichlich schönen Harmonisierung der Worte Isoldes (I. Akt, IV. Szene) „Herrn Tristan bringe meinen Gruß..“ usw. Der Grundzug ist allenthalben zu verfolgen.

So entsteht in der romantischen Musik ein Schimmern und Schillern der Harmonien, ein Spiel unruhig und intensiv aufeinanderprallender Klangfarbenreflexe. Die romantische Harmonik verhält sich zur klassischen wie ein prismatisch verstrahlendes zu klarem Licht. Sie löst sich von der engen Gebundenheit an den Grundbau der tonartlichen Kadenz in einer Weise, wie es die Klassiker nur dann taten, wenn sie die geschlossenen Formen in eine „Phantasie“ lösten, z. B. Mozart in seiner großen Phantasie und Sonate in c-Moll für Klavier (Köchel Verz. Nr. 475), deren Anfang an Kühnheit und Farbenglanz der unvermittelt in ferne Dominant- und Subdominant-Region aus-

schwelgenden Harmoniewendungen hinter keiner Klangphantastik der Romantiker zurücksteht.

Was diesen Vorgang förderte und namentlich bei den Romantikern in unbegrenzte Weitungen trieb, war zwar unmittelbar die in ihm liegende intensive Erhöhung des Klangfarbenspiels, die ihrer üppigen musikalischen Phantasie ein buntleuchtendes Spiel bot; dennoch geht auch dieser Prozeß mit seinen scheinbar rein klangsinnlichen Wirkungsinhalten auf das Einspielen von Bewegungsenergien zurück und man muß sich diesen Zusammenhang zuerst vergegenwärtigen, wenn man die ganze Musik als eine einheitliche Entwicklung aus ihren grundlegenden energetischen Spannungsvorgängen verstehen und von diesen aus auch die stilpsychologischen Wandlungen erfassen will.

Nur fluten hier die Bewegungskräfte verborgener in den Tiefen der harmonischen Vorgänge und erscheinen in einer Umsetzung zu intensiv klangsinnlichen Wirkungen. Aber alle noch so gesteigerte Erhitzung klangsinnlicher Effekte in der Musik ist immer nur Widerschein und Ausdrucksform einer ebenso gesteigerten Unruhe in den untersinnlichen Vorgängen; wie letzten Endes überhaupt, auch außerhalb der Musik, der romantische Hang zu schwelgerischer Buntheit des Weltbildes nur Spiegelung der überhitzten Lebensimpulse im Sinnenspiel einer künstlerischen Darstellung ist.

Der Zusammenhang dieses gesteigerten Klangfarbenspiels mit energetischen Grundvorgängen führt auch hier auf die Leittonenergie als Wurzel zurück. Diese wirkt in der Harmonik in zwei verschiedenartige Entwicklungsbahnen hinein; die eine setzt bei den Klangformen an und leitet in die Alteration, die andere bei den Klangfortschreitungen und leitet in das farbenschillernde Ausgreifen einer Tonart zu ursprünglich weitabliegenden Klängen. Die eine greift den Strebungscharakter des Leittons an sich heraus und schafft unter Abänderung der tonalen Formen in den Klängen potentielle Spannungszustände, die nach Lösung verlangen; die andere

steigert den gleichfalls von der Leittonwirkung ausgehenden Spannungsvorgang (s. Seite 103), der in den einfachsten Harmoniewendungen auf Grund der Dominante liegt, d. i. I—V und V—I, wovon die letztere, die Rückwendung von Dominant zu Tonika, sich den Spannungsverhältnissen nach mit der Wendung von Tonika zu Subdominant (I—IV) deckt. Mit dieser Steigerung der einfachsten kadenzierenden Fortschreitungen in weit abspringende tonale Entfernungen findet der Bewegungsinhalt seine Auswirkung in der inneren Dynamik der relativen Klangverhältnisse, und wenn er hiebei nicht so unmittelbar in die Empfindung tritt wie bei der Alteration, so liegt dies daran, daß er nicht wie bei dieser im Akkord selbst sichtbar verfestigt liegt und Verzerrungen an ihm hervorruft, sondern mit den Akkordformen an sich gar nichts zu tun hat, meist sogar durch konsonantisch gerundete klangsinnliche Vollwirkungen überstrahlt und der Sichtbarkeit mehr verdeckt ist.

Daß aber dieser Vorgang gleichfalls in Bewegungen beruht, läßt sich auch unschwer vergegenwärtigen, wenn man deren Wirken schon von einfachsten, vertrauten Erscheinungen der Harmonik und des Tonartensystems an aufgreift. Schafft die einfache Fortschreitung in die Dominante (I—V) schon eine aus der Leittonkraft in akkordliche Energie ausstrahlende Spannungserhöhung, so bedeutet die Fortschreitung in die Subdominante den genauen Gegenvorgang; so zeigt sich schon im Tonartsbild, wie von einer Ausgangstonart aus mit jedem Vorrücken um einen dominantischen Schritt eine neue, aufwärtsstrebende Spannung, mithin eine Steigerung der innern Dynamik, eintritt, während umgekehrt die subdominantischen Wendungen mit abwärts strebenden Bewegungsempfindungen zusammenhängen. Schon der einfache Quintenzirkel unseres Tonartensystems zeigt sich daher in Bewegungsspannungen beruhend, wenn man auf die innere Kräfteentwicklung gerichtet ist, die sich in seiner schematischen Darstellung verbirgt; was seine Vorzeichnungsveränderungen andeuten, das sind die neu hinzutretenden auf- oder abwärts gerichteten Strebungswirkungen; bei dominantischer Tonartsentwicklung setzt die neue Erhöhung stets als die Leittonstrebung ein (in G-Dur z. B., von C-Dur kommend, beim fis, usw), geht man jedoch in die

subdominantische Entwicklung zurück, so zeigt sich in der nächsten Tonart umgekehrt stets derjenige Ton erniedrigt, der in der Ausgangstonart Leitton war, also die intensivste aufwärts gerichtete Bewegungsspannung trug; die stärkste Leuchtkraft wird gelöscht; (z. B. bei Rückgang von C-Dur nach F-Dur Erniedrigung des Leittones von C-Dur zu b, usw.); daher in dem einen Fall das Einfließen steigernder, aufhellender Harmonieempfindungen, in dem andern die eines Rückganges, etwas Eindunkelndes. Innerhalb jeder Tonart selbst treten diese Empfindungen nicht hervor, da gerade durch jene Veränderungen die inneren Tonartsverhältnisse nach jeder Verschiebung auf einen neuen Grundton wieder hergestellt werden; wenn jedoch die Tonarten oder nur ihre Grundklänge nebeneinandertreten, so erscheint die Wirkung, in der sie sich von einander abheben, aus diesen hinzugetretenen chromatischen Strebungen bedingt, die mit der Tonartsrückung eingedrungen sind. Die Theorie, die überall nur den Erscheinungsformen zugewandt ist, sieht bloß die Quintenreihe, in der die Tonarten angeordnet sind, verschließt sich aber dem viel wesentlicheren Verströmen von Spannungsvorgängen, das sich dabei vollzieht.

Schon innerhalb einer Tonart wirken die Akkorde der einzelnen Klangstufen nebst IV und V, die sog. „Nebendreiklänge", dominantisch oder subdominantisch, je nachdem sie Grundakkorde einer mehr Kreuze oder b tragenden Tonart sind; denn wie jeder Ton einer Melodie einen Akkord latent enthält, so jeder Akkord einer Klangfolge eine Tonart; er neigt dazu, zu Tonikabedeutung auszuschwellen; hält man den Tonfortschreitungen in der Melodie die Klangfortschreitungen in einem harmonischen Satz gegenüber, so sind nicht nur die Klangreize vervielfacht, sondern vor allem die Spannungen.

Gerade bei stärkeren Rückungen, wie sie die Romantik im Spiel ihrer Klänge gerne verwertete, ist umso deutlicher zu verspüren, wie sich jene mehrfachen chromatischen Abweichungen zu erhöhter Wirkung einer klangdynamischen Innenerhitzung bezw. eines Rückgangs und charakteristischen Verdüsterns summieren. Die intensiven Rückungswirkungen, wie sie z. B. in eigenartiger Helligkeit, als ein gewisses harmonisches Steige-

rungsgefühl bei Klangfolgen wie C-Dur und E-Dur, umgekehrt in Empfindungen einer Art Verblassens und Eindunkelns bei Folgen wie C-Dur und Es-Dur, oder C-Dur und A-Dur usw. eintreten, sind daher in Wirklichkeit dynamische Gefühlsmomente; der Untergrund jener harmonischen Licht- und Schatteneindrücke ist in seinem wesentlichsten, dem unbewußten Teil, der noch tief unterhalb der konkreten Klangwahrnehmung liegt, ein Empfinden von Bewegungsspannungen.

Der Dynamik der gesteigerten dominantischen und subdominantischen Klangrückungen, welche die tonalen Satzfortschreitungen zu ihrem grelleren Kolorit weiten, liegen daher letzten Endes Leittonwirkungen zugrunde, jedoch in anderer Art als bei der Alteration zutage tretend; die Energien strömen tiefer und spiegeln sich in den farbigen Reflexen der grelleren Akkordfortschreitungen an der Oberfläche des klangsinnlichen Empfindens wieder. Eine gewisse Verwandtschaft mit der Alteration äußert und bestätigt sich aber z. B. schon äußerlich darin, daß jede erhöhende Alteration in den Klängen gegen dominantische, jede abwärts gerichtete gegen subdominantische Modulationen hintreibt. Damit zeigt sich aber, wie in beiden Erscheinungen, der Alteration und andererseits der Weitung der Klangfortschreitungen zu erhöhtem Farbenspiel, die krisenhafte Bewegungsspannung des Leittons der zentrale Ursprung aller weiterwirkenden Kräfte in der Harmonik überhaupt ist. Die Bewegung, wie sie in allem melodischen Geschehen, in einfachster Form in der Grundskala, vorliegt, ist das Leben der Musik, im Leitton aber verdichtet und erhitzt es sich zu seiner zeugenden Kraft; er ist der Quellkeim aller harmonischen Fortentwicklung, die unbegrenzt ins Klangfarbenspiel und seine unendlichen Lichtreflexe hinauswuchert.

Schon bei den Dominanten und Zwischendominanten trat dies ans Licht. Lag bei den Zwischendominanten eine Vervielfachung der dominantischen Spannungen in deren Ausbreitung über viele Stellen des Satzes, so erfährt hier, bei der Weitung zu erhöhtem Farbenspiel, die Dominantspannung eine Vervielfachung in einem anderen Sinne, nämlich hinsichtlich der Dynamik, die in ihr selbst liegt: die Klangfortschreitungen erhitzen

sich zu einer gesteigerten dominantischen Spannweite; Rückungen in entferntere Schritte dominantischer oder subdominantischer Entwicklungen treten ein, auch unmittelbares Ueberschwenken von diesen zu jenen. Die harmonische Kadenzierung vollzieht sich statt in einfachen in potenzierten dominantischen und subdominantischen Spannungen. (Dominanten und Subdominanten zweiten, dritten, vierten Grades usw.)

Man könnte von einer „Alteration" der Klangfortschreitungen sprechen, obwohl dieser Ausdruck hier nicht gebräuchlich ist; auch hier würde er, wie bei der Alteration der Akkorde, Steigerung der dynamischen Erregung bedeuten, in zweiter Linie erst steigernde oder erniedrigende Abänderung der Töne, in der sich jene nur äußert. So tritt denn auch in der historischen Musikentwicklung die Steigerung und Weitung der Klangfortschreitung gleichzeitig mit der Steigerung zum intensiven Alterationsstil in Erscheinung.

Letzte gemeinsame Ursache ist das Erschwellen von Leittonempfindungen, das mit der Romantik das Grundtongefühl bei den Tönen mehr und mehr verdrängt.

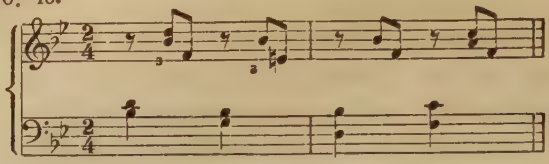
Zu dieser innern tonalen Weitung schon kurzer Sätze stellen aber in gewisser Hinsicht auch bereits die Zwischendominanten einen Ansatz und eine Vorbereitung dar, indem sie den Abstand vom tonalen Zentrum vergrößern; hob z. B. eine eingeschobene (V) vor der V. bis in den zweiten Grad dominantischer Entwicklung (Wechseldominante), so war der Anstoß gegeben, diese Verhältnisse nicht nur zu weiten, sondern auch nach der entgegengesetzten Richtung zu übertragen und auch subdominantische Stufen höheren Grades eindringen zu lassen. Auch ließen schon die zwischendominantischen Einschiebungen oft genug entfernte Klänge plötzlich aufeinanderprallen und ergaben zum vorangehenden Akkord hellaufleuchtende Rückungen. Darin lag ein Anstoß zur Vervielfachung und zur Steigerung dieser Wirkungen.

Historisch und technisch besteht aber noch ein anderer Zusammenhang mit den Zwischendominanten. Ihre Klänge dringen in die geschlossenen kurzen Sätze ein, das tonale Gefühl gewöhnt sich an sie und mit der freieren Farbengebung der Romantik be-

ginnen sie auch selbständig sich in den Tonartszusammenhängen einzubürgern, d. h. ohne mehr von dem leitereigenen Tonartsakkord gefolgt zu sein, als dessen Dominante sie ursprünglich entstanden und durch den sie mit dem zentralen Tonikaklang in vermittelter Verbindung waren.

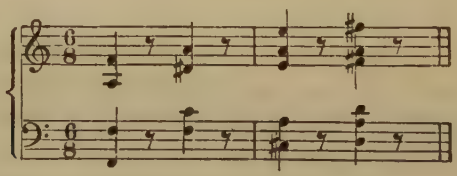
Hiebei war es insbesondere eine, ursprünglich in Schlußformeln eintretende zwischendominantische Wendung, die schon am frühesten und am häufigsten zum selbständigen Eintreten eines fremden Akkords in den Tonartskomplex führte; für ihr frühzeitiges Vordringen zu einem selbständig in die Tonart aufgenommenen Akkord lag der Anlaß und Ursprung in einer Verbindung der Quart-Sextakkord-Wendung mit Zwischendominanten. Wenn man nämlich bei der Schlußformel I^{6}-V-I dem ersten dieser drei Klänge eine dominantische Einschiebung vorantreten ließ, so faßte man ihn von altersher nicht als Tonika- sondern als Dominantakkord auf, d. h. nicht als Akkordumkehrung sondern als eine Vorhaltsbildung von Quart und Sext über seinem Baßton, den man bereits als Grundton empfand, (den $\frac{6}{4}$-Akkord g-c-e z. B. bereits als Dominant, mit g als Grundton und c-e nur als Vorhalte zu deren Dreiklangstönen, die dann in der Schlußformel mit dem nachfolgenden Klang eintraten). Aus diesem Grunde schreiben auch viele theoretische Bücher, u. zw. mit gutem Grund, die Formel als: $V\frac{6}{4}$-V-I, worin sich ausdrückt, daß der erste der Akkorde, den andere als $I\frac{6}{4}$ bezeichnen, bereits dominantische Auffassung beansprucht; das rechtfertigt sich darin, daß man bei Voranstellen einer Zwischendominante schon auf seinen Baßton als Fundament abzielte, in C-Dur z. B. dem Quart-Sext-Akkord g-c-e entweder einen D-Dur-Akkord, (oder D^{7}) als (V) voranstellte, oder den verminderten Septakkord fis-a-c-es als (VII). Diese Klänge festigten sich aber selbstständig in der Tonart zuerst dadurch, daß man den ihnen folgenden Akkord nicht mehr als Quart-Sext-Form brachte, sondern mit anderem Baßton einfach als Tonika-Akkord. Dies ist nur ein vereinzeltes Symptom für die Zersetzung der Strukturgrundzüge, die allgemein mit dem Uebergang vom klassischen zum romantischen Harmoniestil allmählich vor sich geht. Vgl. z. B.: Schubert, „Frühlingssehnsucht“ (aus dem „Schwanengesang“)

No. 40.



Der zweite Akkord des ersten Taktes, e-g-b, ist ursprünglich als (VII) auf eine nachfolgende Quart-Sext-Form f-b-d bezogen und bei dieser auf f als Grundton; dieser Klang aber tritt nicht mehr unter Festhaltung der Quart-Sext-Form ein, sondern einfach als B-Dur-Akkord (hier mit d im Baß). Von dem ursprünglichen Zusammenhang erhielt sich nur die Klangfolge selbst, wie überhaupt mit dem instrumentalen Stil die Loslösung von bestimmter Stimmenführung (so hier von der Beibehaltung der ursprünglichen Baßtöne) gefördert war. Es ist also nicht nötig, hier Ausweichung nach F-Dur anzunehmen. Daher gewann auch die Dominante zweiten Grades als besonders häufiger und einer der ersten tonartsfremden Klänge frühzeitig einen besonderen Namen für sich („Wechseldominante").

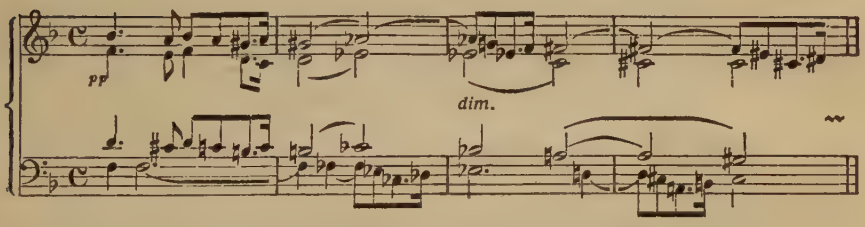
Gleichartigen Klangzusammenhang in Verbindung mit Alteration zeigt die folgende Stelle aus Schubert's „Wetterfahne" (aus der „Winterreise"):

No. 41.

Der zweite Akkord ist Alteration des verminderten Septakkords dis-fis-a-c; daß fis zu f geschärft ist, beweist hier besonders klar, daß ursprünglich der nachfolgende Akkord mit e im Baß zu denken ist; er wäre dann Quart-Sext-Form und der zweite Akkord diesem zwischendominantisch als (VII) vorangestellt. Schubert bringt nur mehr die Klangimpressionen an sich, von aller ursprünglichen Stimmenführung dermaßen losgelöst, daß hier nicht nur die Quart-Sext-Lage, sondern sogar schon die Bin-

dung des Alterationstones an Fortschreitung in der gleichen Stimme (Baß) aufgegeben ist.

Auf der ursprünglichen und stereotypen Formel: (VII) V^6_4-V-I beruhen oft sehr frappierende Klangfolgen der Frühromantik, namentlich in Verbindung mit enharmonischen Umdeutungen von (VII), in deren Farbenspiel Schubert die größte Kunst entfaltete; z. B. zweimal innerhalb der folgenden Takte aus dem Streichquartett in d-Moll („Der Tod und das Mädchen"), die chromatisch sinkende Klangfolge tonal vermittelnd:

(aus dem I. Satz)

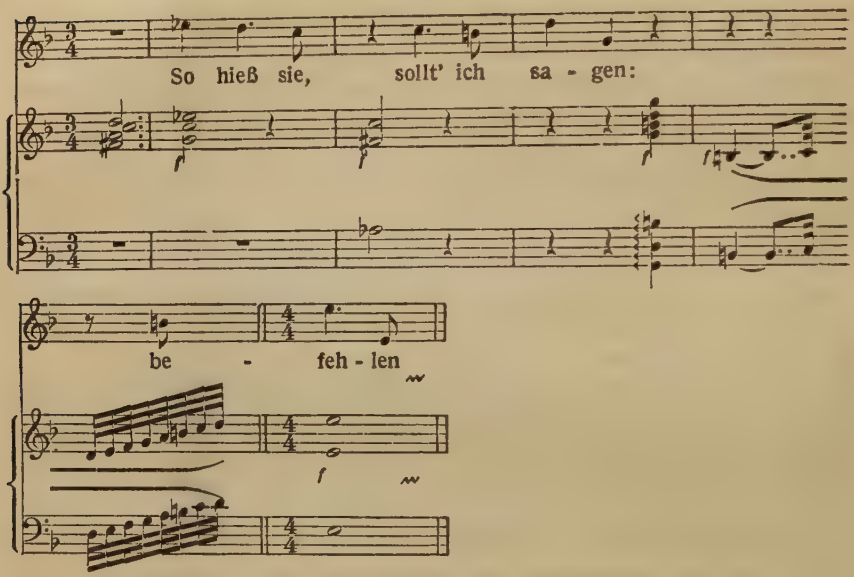
No. 42.

Der erste Akkord im zweiten Takt, gis-h-d-f (eintretend als a VII), erfährt enharmonische Umdeutung zu: d-f-as-ces und wird in die Quart-Sext-Form über e s (es-as-ces) gelöst (fes ist chromatischer Durchgang), worauf der Durdreiklang auf e s folgt. Der zweite Akkord des 3. Taktes ist ursprünglich: a-c-es-ges, eintretend als (VII) zwischendominantisch zu es V, ist aber nicht mehr von diesem Klang auf Basis b gefolgt, sondern erfährt abermals enharmonische Umdeutung zu: his-dis-fis-a; (das d im letzten Viertel des Basses ist chromatischer Durchgangston); dieser verminderte Septakkord auf his wird wieder in eine Quart-Sext-Form auf cis, nämlich cis-fis-a gelöst, die in der zweiten Hälfte des letzten Taktes vom Dur-Dreiklang auf cis gefolgt ist. Man sieht, wie von der ursprünglichen Formel die Klangfortschreitungen an sich in ihren reizvollen Farbeneffekten verwertet sind.

Die stereotype Folge: (V) V^6_4-V-I liegt auch noch bei Wagner sehr häufig Klangfortschreitungen zugrunde, allerdings meist

zugleich durch Alterationen vielfach entstellt und auch sonst erweitert, z. B. im „Tristan“:

(I. Akt, II. Szene).

No. 43.



Der erste Akkord d-fis-a-c ist Zwischendominante zum nachfolgenden Quart-Sext-Akkord von c-Moll, aber auf dessen Baßton g als Basis bezogen; die Kadenz mit dem Quart-Sext-Akkord ist erweitert, indem hierauf vor die Dominante, den G-Dur-Akkord, nochmals zwischendominantisch der Klang fis-a-c (mit Alteration zu as) als (VII) tritt; die Auflösung der Dominante auf g erfolgt dann nach C-Dur.

Trotzdem daher sowohl bei dem Spezialfall der Wechseldominante wie auch sonst das Eintreten ursprünglich eingeschobener Klänge das Ausschwingen der Klangfolgen in entferntere Akkorde beider Dominantregionen stark gefördert hat, ist aber diese Weitung keineswegs nur von dieser Vorerscheinung der Zwischendominanten her bedingt. Das romantische Harmonieempfinden gewann die Spannkraft, auch von andern Grundlagen her die Vergrößerung des Klangkreises zu fördern

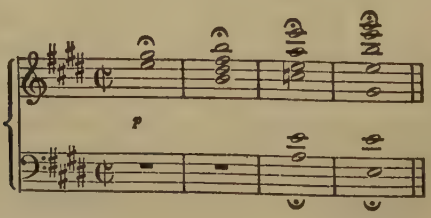
und unmittelbar die dominantische und subdominantische Kadenzwendung in ihre weiteren tonalen Abstände und erhöhte Kraftwirkung zu steigern. Dies äußert sich schon darin, daß keineswegs ausschließlich solche Klänge eintreten, die ursprünglich als Zwischendominanten in der Kadenzierung ihren Platz hatten; und selbst wo diese Klänge im erhöhten Farbenspiel der romantischen Sätze aufscheinen, empfindet man sie keineswegs nur durch solche verschwiegene Akkorde vermittelt, zu denen sie als Zwischendominanten gehören würden, und über welche eine Brücke zum Tonikaklang theoretisch rekonstruierbar wäre; das harmonische Gefühl hat vielmehr die Kraft, den gesteigerten, farbig abstechenden tonalen Abstand an sich zu verarbeiten. Wie die romantische Harmonik überall Lösung vom Fundament- zu Spannungs-Empfinden zeigt, so gelangt sie auch hier zu kühner Ueberspannung der Weiten, ohne sich mehr auf vermittelndes Grundgerüst der bodenständigen engeren, der „leitereigenen" Tonartsakkorde zu stützen.

Hier liegt daher, wie häufig, für die Theorie die Gefahr vor, zugunsten grammatischer Rekonstruktionen den stilistischen Ausdruckswillen zu verkennen; die potenzierten Klangabstände an sich werden zum Element, das die Harmonik verarbeitet.

Es ist klar, daß ebenso wie die Zwischendominanten überall auch die in Entwicklung schießende Alteration mit dem Eindringen fremder Töne auch dem Eindringen entfernterer Akkorde den Boden bereitete, aber auch nur fördernd wirkte, ohne darum die Weitung zu erhöhtem Klangfarbenspiel in Dominant- und Subdominant-Region als einen nur von vermittelnden Vorgängen abhängigen Prozeß erscheinen zu lassen. Wie diese beiden Erscheinungen gesonderte, aber wurzelverwandte (aus verschiedener Form der Leittonauswirkung hervorgerufene) Entwicklungen in der Harmonik darstellen, so ist ihr Zusammenhang nicht nur in der bereits ausgeführten Weise systematisch, sondern auch historisch begründet. Auch in der Alteration sind es insbesondere zwei stereotyp gewordene Erscheinungen, die den Weitungsprozeß vorbereiten halfen und das Gehör an die Aufnahme fremder Klänge in das einheitliche Tonartsempfinden gewöhnten.

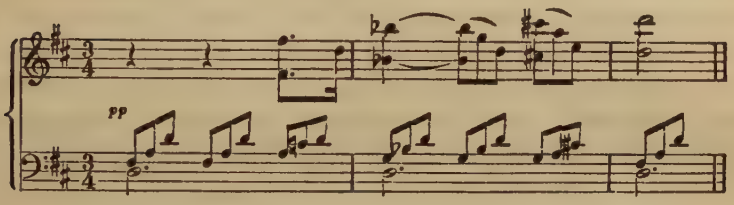
Die eine davon ist die Verwendung von der Mollform der Subdominante auch in Dur-Sätzen. Mit dieser Alteration der ursprünglichen Dur-Form vom Dreiklang der IV. Stufe, in der ein Leitton abwärts zur Quint der Tonika geschaffen wird, ist namentlich bei kadenzierender Gegenüberstellung zur Dur-Dominante zugleich das Gegeneinanderwirken der beiden tonalen Entwicklungsrichtungen geschärft; in C-Dur beispielsweise tritt mit dem f-Moll-Akkord im Vergleich zur einfachen Dur-Form der Subdominante gleich ein bedeutend stärkeres und markant eindunkelndes Hinüberwenden gegen die Be-Tonartsregionen in Gegensatz zu dominantischen und noch mehr zu zwischendominantischen Stufen. Die geschärfte Kadenzierung mit Dur-Dominante und Mollsubdominante ist schon in der klassischen und, durch kirchentonartliche (z. B., phrygische) Wendungen vorbereitet, auch in der vorklassischen Zeit häufig, allerdings ursprünglich mehr in Moll. Auf die Dur-Tonalität übertragen, in der sie als tonartsfremd auch entsprechend stärker auffällt, stellt sie eine der ältesten typisch gewordenen Alterationsformen dar, welche auf eine Steigerung des Gegensatzes von dominantischer und subdominantischer Spannung hinwiesen. In ihr lag ein Anstoß zu verstärktem Ausschwingen in subdominantische Region, ähnlich wie etwa in den Zwischendominanten zur Weiterentwicklung des Abschweifens in dominantisches Tonartsgebiet. Die Romantiker schöpfen farbensatte und neuartig geheimnisvolle Wirkungen aus ihr. Das Reich der Elfenromantik weiß in einem genialischen Zuge der 17jährige Mendelssohn mit vier Bläser-Klängen aufzureißen, einer einfachen Kadenz mit Dur-Dominante und Mollsubdominante, welche die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" einleitet:

No. 44.



Ueberhaupt stellen die Romantiker diese Klangfortschreitung, die sich bei den Klassikern mehr an Abschlüssen findet, einer Technik weiterer Farbensteigerungen mächtig, oft gleich an die Anfänge, mit Vorliebe schon als einfache Themenharmonisierung; vgl. z. B. auch:

Schubert, „Lob der Tränen".

No. 45.

Eine andere althergebrachte Alterationsform, die in noch stärkerem Maße den Dominanten eine Wendung weit in die Subdominantregion hinein gegenüberstellt, liegt im sogenannten neapolitanischen Sext-Akkord[1]). Indem er schon im

[1]) Die Stadt, nach der einmal sonderbarerweise ein Akkord benannt ist, war im 18. Jahrhundert der Sitz einer Opernschule, die den Akkord zwar nicht zum erstenmale brachte, aber sehr viel und bis zur Manier verwendete. Er beruht in einer Alterationsbildung, die noch zum Dreiklang der Mollsubdominante hinzutritt; wäre diese z. B. von C-Dur aus f-as-c, so erhielt der Ton c eine freie Nebentoneinstellung durch die chromatische Nachbarsekunde *des*, die vorhaltsartig ins c drang; indessen überging man bald auch die Nachfolge eines Akkords, der diesen Auflösungston c enthielt und brachte zuvor noch die Dominante mit dem Leitton von unten zum c, oder auch noch andere Tonartsklänge. Durch die Nebentoneinstellung war demnach die Klangform f-as-des entstanden, scheinbar und äußerlich ein Sextakkord, doch war f als Grundton gedacht, was sich in seiner Baßlage, seiner häufigen Verdopplung, aber auch in den vorantretenden *Zwischendominanten* aussprach, die auf f nicht auf *des* als Grundton abzielten. Dennoch lag der wirkliche Grund der Vorliebe für diesen Akkord darin, daß er sich mit dem Durakkord der chromatischen Oberstufe (von C aus Des-Dur u. s. w.) deckte und so einen *Leitklang von oben* darstellte. So drang ein Akkord in den Bereich der einfachen Kadenz, der mächtige (auch in der Kirchenmusik zu großer Weihe gesteigerte) Wirkung barg, stark auffiel und ihre Farbeneffekte bereicherte. Von den Klassikern verwendet ihn namentlich Beethoven sehr viel.

18. Jahrhundert von der ursprünglichen Bedeutung eines durch Alteration gewonnenen Spannungsakkords einfach zu der eines Dreiklangs der chromatischen Oberstufe überging, war schon in den Rahmen kurzer Kadenzierung eine sehr starke Wendung nach subdominantischer Region aufgenommen. Die Romantiker werfen bald die ursprüngliche und noch über Beethoven sich erhaltende Sext-Akkord-Lage (mit der scheinbaren Terz im Baß) ab und verwenden ihn einfach als Dreiklang, wie sie sich in ihrem instrumentalen Stil überall von Bindungen an bestimmte Stimmen lösen; sie nehmen den Klang als Ganzes und so schwindet auch die ursprüngliche Grundtonfunktion seiner scheinbaren Terz, und die ursprüngliche Nebentoneinstellung wird zum Grundton (in C-Dur z. B. wird vom neapolitanischen Akkord f-as-des der Ton f als Terz, und das d e s als Grundton übernommen).

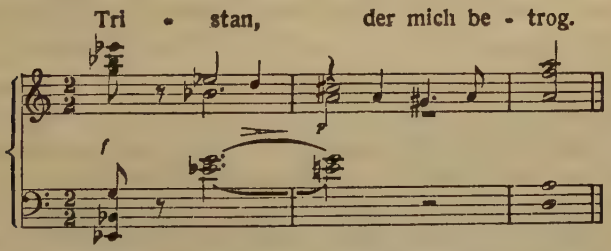
Zugleich kam der Akkord der romantischen Neigung zur Chromatik stark entgegen. Eine häufige Alteration an verminderten Sept-Akkorden förderte übrigens die Auffassung vom neapolitanischen Akkord als einem Leitklang von oben. In der Klangfolge von Nr. 31 erscheint beispielsweise der auf den zweiten G-Dur-Klang gerichtete Spannungsakkord als dessen neapolitanischer Nachbarklang, zu dem von unten noch der Leitton fis hinzutritt. Die Alteration vom verminderten Sept-Akkord fließt demnach hier mit einer Kombination des Leittons und des chromatischen Spannungsklanges, der von oben in lauter Leittönen nach dem Lösungs-Akkord dringt, zusammen; zugleich daher mit einer Kombination von einem stark subdominantischen Klange und einem dominantischen Element (fis). Schon Bach bringt die gleiche Wendung, zwar seltener, aber in ungeheurer Wirkung; so erscheint im „Crucifixus" der H-Moll-Messe, das überhaupt einen der stärksten Vorläufer vom intensiven Alterationsstil darstellt, mit dem Ende die folgende chromatische Akkordfolge als der ergreifende Abschluß der großen Klageakzente („et sepultus est"):

No. 46.

Die betreffende Alterationsform ist der vierte der angeführten Akkorde; er ist zwischendominantische Einschiebung (VII) zum nachfolgenden D-Dur-Takt, ursprünglich cis-e-g-b; aus der Alteration des e zu es ergibt sich ganz analog zum vorhin erwähnten Beispiel (Nr. 31) die Kombination des chromatischen (neapolitanischen) oberen Nachbarklanges, der in stark subdominantischer Wirkung hereinbricht, mit dem Leitton von unten. — Die Macht dieser Wirkung ist umso größer, als Bach ihr dominantische Wendungen noch im gleichen Takt vorangehen läßt. [Der erste und zweite der angeführten Akkorde sind zwischendominantisch zum nachfolgenden a-Moll-Klang, (VII, V), verminderte und dominantische Sept-Akkordform; das cis im Baß ist nur Durchgang, Akkordton ist d. Auf die Schlußtonart G-Dur bezogen, stellen diese letzten Akkorde des (sonst in e-Moll stehenden Satzes) erst zwischendominantische Einschiebung zur II., dann alterierte zwischendominantische Einschiebung zur V. Stufe dar.]

Den neapolitanischen Akkord selbst, zu dessen sinnlicher Vollwirkung die ganze romantische Musik mit Vorliebe griff, verwendet Wagner in allen Werken, auch im „Tristan", noch sehr häufig, besonders auch als Modulationsmittel, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Lage der Terz als Baßton. Zur Kennzeichnung genüge ein Beispiel:

(aus dem „Tristan", II. Akt, 2. Szene).

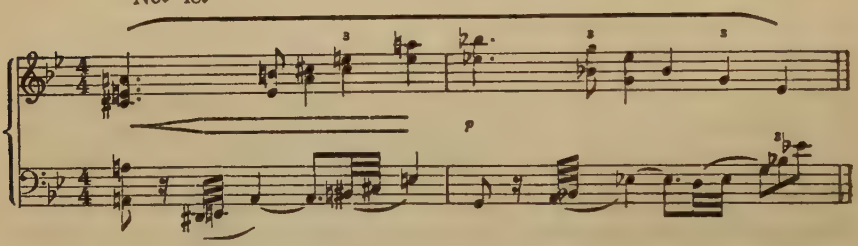
No. 47.

Der erste Klang, aus dem vorangehenden Zusammenhang als B IV erreicht, wird als neapolitanischer Akkord nach d-Moll gedeutet, worauf über V—I kadenziert wird.

Wie schon mit den Zwischendominanten, so entsteht mit allen übrigen in die Tonart eindringenden Klängen hinsichtlich

der Aufeinanderfolge einzelner Akkorde eine Fülle chromatischer und mediantischer Fortschreitungen.[1]) Sie ergeben sich als unmittelbare Folge der Weitung und Auflockerung tonaler Zusammenhänge. Daß sie aber ihrerseits in zersetzendem Sinne auf die Tonartlichkeit der romantischen Musik einwirkten, wird sich im nächsten (IV.) Abschnitt zeigen.

Das feine Gefühl für den Zusammenhang von Tonartswendungen mit Bewegungsvorgängen zeigt sich bei den Romantikern mitunter deutlich bei der Harmonisierung von Melodien, z. B. des folgenden Motivs aus Wagners „Siegfried" (III. Akt, 1. Szene):

No. 48.



Der schroffe Harmoniewechsel ist hier ganz aus dem starkbeschwingten Auf- und Absteigen des melodischen Zuges bedingt; im Herabsinken daher zugleich die Verdüsterung aus A-Dur zu Es-Dur, das Hinüberdunkeln zu einem Akkord, der dem ersten gegenüber durch abwärts gerichtete Tonstrebungen absticht. Die Plastik der Bewegungen vom Motiv greift auf die Klänge über, d. h. auf die in ihren Fortschreitungsver-

[1]) Auch der Ausdruck *„mediantisch"* findet sich in einem engeren und einem weiteren Sinne gebraucht; nach dem ersteren, älteren, bezieht er sich nur auf die Oberterz der Tonika; nach dem letzteren wird als „mediantisch" überhaupt das Verhältnis von Klängen und Tonarten bezeichnet, deren Grundtöne um eine kleine oder große Terz von einander abstehen, u. zw. wird dieser Ausdruck vorwiegend dann angewandt, wenn hiebei tonartsfremde Klänge aufeinanderprallen, d. h. wenn der zweite nicht einen „leitereigenen" Akkord von der Tonart des vorangehenden darstellt; mediantisch wären also z. B. C-Dur und E-Dur, C-Dur und Es-Dur, C-Dur und es-Moll, C-Dur und A-Dur, C-Dur und As-Dur,C-Dur und as-Moll, c-Moll und E-Dur, c-Moll und A-Dur, u. s. f. Im Folgenden ist der Ausdruck „Mediante" durchwegs in diesem weiteren Sinne gebraucht.

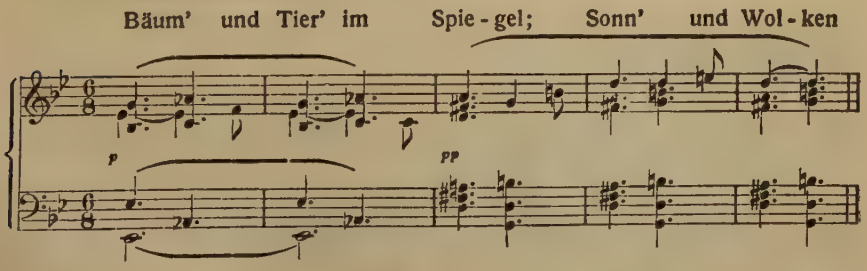
hältnissen verborgenen Bewegungsspannungen. Man beachte, wie in dieser ganzen Szene zwischen dem Wanderer und Erda die Tonartswendung in der Harmonisierung dieses Motivs in verschiedenen Spielarten durchgeführt ist, immer mit stark subdominantischen Wendungen beim Abstieg. (Sogar die von Wagner vorgeschriebene äußere Dynamik, der Wechsel von crescendo und p, geht damit Hand in Hand.)

Namentlich aus der Verbindung der Musik mit dem Wort, in erster Linie also im Lied und Musikdrama, erweist sich auch, wie stark die Romantiker bei allen gesteigerten und sprunghaften Wendungen in dominantische und subdominantische Region auf mitspielende Empfindungen von Licht und Verdunklung in der Harmonik gerichtet waren. Sowohl ein wechselndes Ausschwanken nach beiden Richtungen mit seinen unsteten, irisierenden harmonischen Lichteffekten wie einseitige schroffe Wendungen gegen eines der gegensätzlichen Tonartsgebiete erscheinen hier allenthalben im unmittelbarsten Zusammenhang mit dichterischen und bildhaften Eindrücken.

Höchst poetisch z. B. in der folgenden Wendung zu den hellen D-Dur und G-Dur-Klängen aus dem I. Akt des „Siegfried", die ruckartig von der gedämpften, schattigen Waldestonart abgehoben sind, als genial einfache Impression vom lichten Spiegel des Bachs, worin „Sonn' und Wolken, wie sie nur sind, im Glitzer" erscheinen.

(Aus Siegfrieds Erzählung: „Nun kam ich zum klaren Bach....")

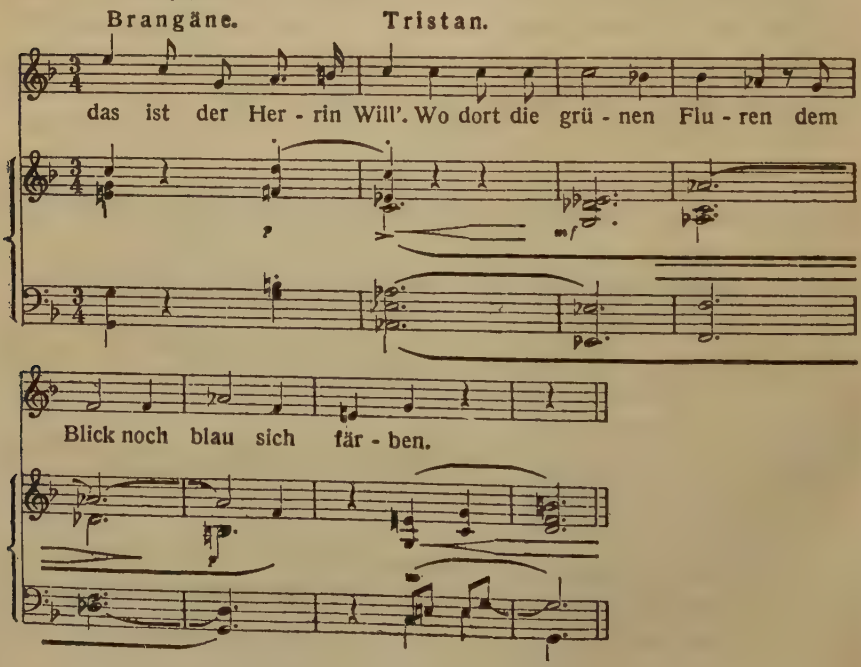
No. 49.



Die Naturpoesie der „Nibelungen" ist von solchen Wirkungen voll; vgl. z. B. die vielen Licht- und Schattenwendungen im II. Akt des „Siegfried".

Auch enharmonische Uebergänge rufen diese Gegensatzwirkung von Kreuz- und Be-Tonarten hervor. Vgl. im „Tristan" wo überall die Vertiefung aus zauberhafter Naturphantastik ins Psychologische zutage tritt, die Symbolik der leuchtenden Wendungen bei Isoldes Worten (Ende der 2. Szene vom III. Akt): „Horch! er lebt!" (Hier unter enharmonischem Uebergang); ferner z. B. das Aufleuchten von Des-Dur nach A-Dur als Symbol des Erwachens im Anfang des III. Aktes: „Die alte Weise, was weckt sie mich?" oder ins Psychische projiziert (aufblitzende Erregung) die Impression der Grelligkeit in der schroffen H-Dur-Wendung bei den Worten Isoldes (I. Akt, 3. Szene) „den Zins ihm auszuzahlen"; und dergl. mehr.

Naturhafte Momente sind hier bis zu zartesten Impressionsstimmungen vertieft und verfeinert. So bringt die folgende Stelle aus dem „Tristan" (aus der 2. Szene vom I. Akt) von C-Dur aus stark subdominantische Wendung, die durch vier Takte der Dominante gegenübergestellt ist. Licht und Schatten heben sich voneinander ab:

No. 50.

Die Kadenzierung mit Dominante und der Moll-Subdominante, wie sie z. B. in Nr. 44 und 45 vorliegt, ist hier so erweitert, daß der zweite bis fünfte Takt als Gruppe für sich eine subdominantische Ausweichung darstellt. (Die Verkettung wäre etwa so zu rekonstruieren, daß der zweite Akkord, C V, als Dominante von c-Moll umgedeutet wird, der c VI folgt; dieser Klang wird als f III aufgefaßt, worauf in f-Moll noch die Stufen VII, I, VI folgen; die letztere [der Des-Dur-Dreiklang] wird als der neapolitanische Akkord nach C-Dur zurückgedeutet, usw.) Schon mit dem Uebergang vom ersten zum zweiten Takt zeigt sich aber, wie die plötzliche, stark ins Düstere schlagende Wirkung ganz aus der Poesie und Bildhaftigkeit der Textvertonung hervorgeht; die plötzliche Hinwendung nach dem As-Dur-Akkord ist geradezu in impressionistischem Sinne als Farbenwirkung (Blick ins Dämmerige der blauen Ferne) die schöpferisch leitende Idee. Daß diese, in die weichen Klänge geteilter Bratschen und Celli versponnene Schattierungswirkung den Kerninhalt der Harmonieanlage bildet, geht übrigens noch besonders deutlich daraus hervor, daß Wagner sie verstärkt und das Ueberraschende, Unvermittelte an ihr intensiver heraushebt, indem er den Ansatz zu einer Quartsext-Akkord-Kadenz vorausschickt; sie läßt nach dem ersten C-Dur-Akkord($\frac{6}{4}$) und seiner Dominante desto eher mit dem zweiten Takt den C-Dur-Akkord erwarten und infolgedessen umso stärker die verdunkelnde Wendung in den As-Dur-Klang verspüren.

Die romantische Musik neigt, namentlich bei breiteren Steigerungsansätzen vor großen Höhepunktsausladungen, zu gewitterhaftem Charakter; eine Erscheinung, die fast allen Romantikern gemeinsam ist, beruht darin, daß vor derartigen großen Zusammenballungen der gesamten musikalischen Spannung die Verdüsterung gegen Be-Tonarten, starke subdominantische Entwicklung einsetzt. Es ist wie eine Verdunkelung der Atmosphäre vor großer Entladung. Es wäre ganz falsch und eine Vergröberung, derlei immer in programmatischem Sinne zu deuten; die Erscheinung zeigt vielmehr den eigentümlichen und engen Zusammenhang der psychischen mit naturhaften Kraftvorgängen, und gerade das kann am reinsten in einer durchaus ab-

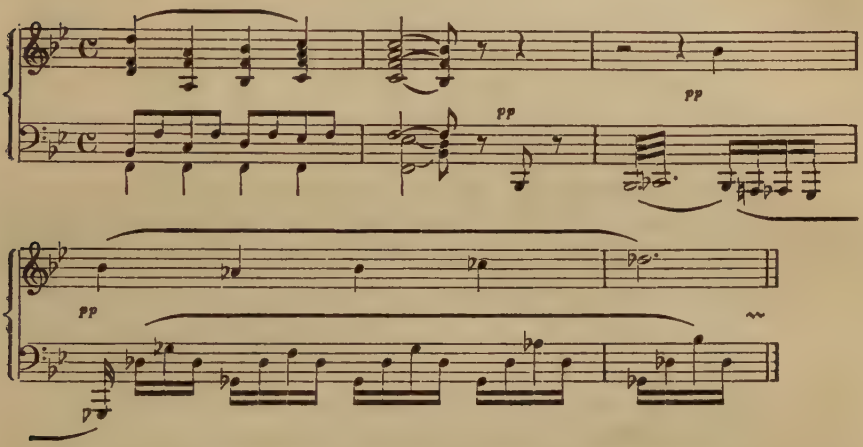
soluten, von aller gedanklichen Begleitvorstellung freien Musik hervortreten. Diese harmonische Eigentümlichkeit läßt sich schon besonders bei Beethoven in Durchführungsteilen als typisches Merkmal beobachten, so namentlich in den ersten Sätzen, die Sonatenform tragen, aber auch viel in langsamen Sätzen; (vgl. z. B. den ungeheuren, auch in den Motiven und Begleitfiguren den Charakter einer Zusammenballung tragenden Ansatz zu Beginn der Durchführung vom I. Satz der „Appassionata" vor dem Losbrechen des großen Sturmes mit den Höhepunktsteilen; oder auch schon z. B. in der klaren, kleinen Klaviersonate in G-Dur, op. 14, Nr. 2, die harmonische Eindunkelung mit dem plötzlichen stürmischen und verdüsternden Durchführungsanfang im I. Satz, u. v. a.) Die Ausladung solcher Ansätze ist dann gewöhnlich eine Aufhellung in die dominantischen Tonarten. Auch für Wagner ist diese Erscheinung typisch; sie zeigt sich z. B. im „Tristan" sehr deutlich schon im Vorspiel, das mit der bereits besprochenen stürmischen Steigerung zum Höhepunktstakt (s. Nr. 14) vom 76. Takt an eine schnelle und tiefe Eindunkelung nach den Be-Tonarten bis nach es-Moll erfährt. Aber auch schon in der großen naturhaften Symphonik vom „Gewitterzauber" selbst (in der 4. Szene vom „Rheingold") kann man die gleiche Wendung in tiefe Be-Tonarten hinein als Einspinnung in Dämmer und Dunkel beobachten, (genau an der Stelle, wo Wagner nach Donners Ruf zu den Wolken die Bemerkung schreibt: „Donner verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke.")

Schubert, der schon bei Satzanfängen gewitterhafte Züge liebt und die Themen in echt romantischer Art gerne erst aus Dämmern und unklar fernen Tiefen erstehen läßt, ehe sie sich zu ihren eigentlichen Konturen enthüllen, bringt derartige Züge oft schon in den ersten Themenentwicklungen. Sehr sinnfällig z. B. im I. Satz der Klaviersonate in B-Dur, (einem Werk, das überhaupt den Namen „romantische Sonate" verdienen würde). Hier ist das liedartige Hauptthema, das erst leise und versponnen eintritt, gleich von Anfang an durch tiefe, rollende Baßfiguren unterbrochen, die schon für sich den gewitterhaften Zug der Steigerungsvorbereitung sehr deutlich, fast äußerlich,

verraten; gerade dieser Baßtriller ist es, der nach den ersten Themenansätzen in der Haupttonart von den Tiefen her das Thema wie in Gewölk einhüllt, wobei dieses sofort eindunkelnd aus B-Dur nach Ges-Dur wendet;

(Takt 17— 20)

No. 51.



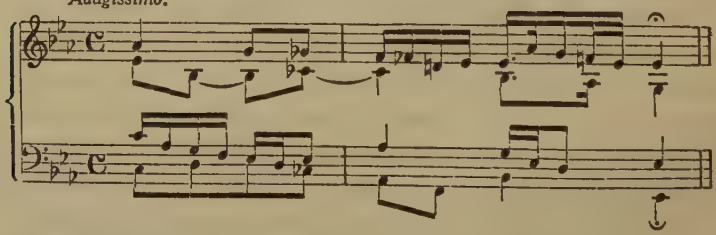
Alles das zeigt, wie die Romantiker sich zugleich mit einer gewaltigen Steigerung aller Spannungsempfindungen auch voll sinnlichen Musikgefühls auf die Licht- und Farbeneindrücke der Harmonik konzentrieren und diese Begleitempfindungen aus ihrer Verborgenheit ans helle Licht holen. Für die dunkelnde Wirkung subdominantischer Wendungen insbesondere lag schon in der klassischen Musik eine Vorbereitung darin, daß man sie vor Satzabschlüssen gerne in einer gewissen Eindüsterung vor dem Schluß mit der Dominant-Kadenz eintreten ließ, meist nur in Berührung der einfachen Subdominante. Den formalen Kern davon hat später vor allem Bruckner erfaßt und in riesenhaft vergrößerten Dimensionen aufgegriffen: bei ihm findet man regelmäßig vor den letzten symphonischen Abschlüssen, besonders der Schlußsätze, nicht nur Wendungen in entfernte subdominantische Region, sondern zugleich damit breite Ansätze von geheimnisvollster Spannung, die eine ungeheure psychische Vertiefung jener keimhaften klassischen Schlußform darstellen; in ihrer My-

stik liegt bei Bruckner oft eine wahre Weltuntergangsstimmung, die das Ende vorbereitet.

Aber schon die Musik des polyphonen Stiles kennt Schlußwendungen gegen subdominantische Region, die in ihrer Verdüsterungswirkung eine Vorbereitung jener typischen harmonisch eindunkelnden Ansätze zu romantischen Steigerungen darstellen; ihre Wirkung ist mehr die einer mächtigen Erschütterung als einer Licht- und Farbenausstrahlung. Dies erkennt man, wenn man beispielsweise solche Schlußwendungen bei Bach näher betrachtet, wie sie mitunter in seiner vokalen und instrumentalen Kirchenmusik in höchster Weihe ertönen. Schon der erwähnte Abschluß vom „Crucifixus" der H-Moll-Messe (s. Nr. 46) spielt stark gegen die Düsternis einer subdominantischen Wirkung hinüber, wenn auch hier der gegen das cis tretende scheinbare Es-Dur-Akkord theoretisch anders, nämlich aus Alteration eines zwischendominantischen Klanges, zu verstehen ist. So ist z. B. in Bachs Choralvorspiel für Orgel „O Mensch, bewein dein Sünde groß" (Peters, Bd. V, Nr. 45) die harmonische Entwicklung ungemein ruhig, völlig gegen den Klageausdruck der melodischen Linien zurückgedrängt; umso auffälliger dringt mit dem letzten Schluß die folgende plötzliche Wendung hervor, die in den Akkorden selbst einen Ausklang von unvergleichlicher Macht und Tragik erstehen läßt; Bach wendet von der Haupttonart Es-Dur nicht nur gegen die Mollsubdominant (as-Moll), sondern dies sogleich derart, daß nicht der as-Moll-Akkord selbst, sondern zuerst dessen Parallelklang (as III), der C-Dur-Akkord, nach einem Es-Dur-Akkord hereinbricht:

No. 52.

Adagissimo.



In dieser Stelle liegt eine der ergreifendsten Wirkungen der ganzen Orgelmusik.

Viertes Kapitel.

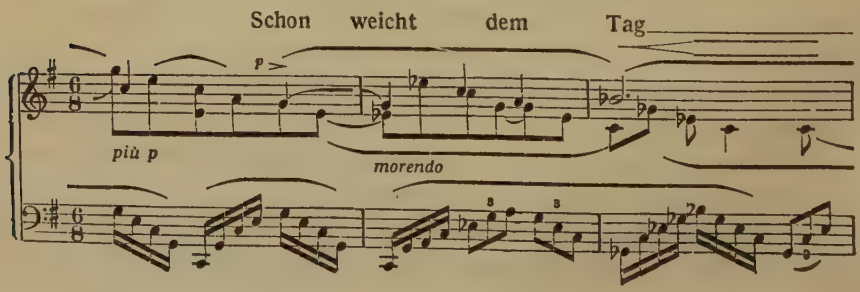
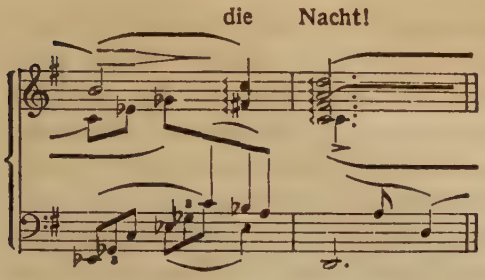
Die Klangschattierung.

Schon in dem kurzen, diesem Abschnitt vorangestellten Satze (Nr. 29) zeigte sich auch die chromatische Veränderung einzelner Akkordtöne im Sinne eines blossen Schattierungsmittels. Das ist eine Erscheinung, die namentlich seit Wagners „Tristan" die Harmonik überall in Breite durchsetzt, obwohl auch sie dort nicht neu ist. Anschließend an die Klangfolge von Nr. 29 wurde schon darauf hingewiesen, wie sich im 11. Takt ces und ges aus dem Abwärtsdrängen der durchstreichenden motivischen Mittelstimmen ergaben; bemerkenswerter als das ces ist das ges vom 3. Viertel; denn ersteres erscheint einfach in chromatischem Durchgang zwischen c und b; mit dem ges hingegen tritt eine Erniedrigung vom eigentlichen Akkordton (g) ein, die nicht beiderseits durch umrahmende Halbtonschritte motiviert ist. Der Linienzug würde auch seinen fallenden Bewegungsausdruck wahren, wenn er mit g durch den Akkord durchdränge; daß er dieses zu ges herabdrängt, ist verstärkter Ausdruck der ganzen Bewegungstendenz, der das Klangbild sogleich nachgibt, und noch mehr, es ist Eindunkelung der Harmonik und der ganzen Stimmungswirkung; die leicht durchziehende Abwärtsbewegung erniedrigt den Ton und drückt auf die Klangfarbe; diese wird wie von einem leichten Schatten eingedunkelt, der durch das Es-Dur streicht. Wenn sich daher ein auf- oder abwärts strebender Zug so stark durchsetzt, daß er einen in seiner Richtung abgeänderten Ton (wie hier sogar die erniedrigte Akkordterz statt der Dur-Form) eintreten läßt, so zeigt sich darin bereits typisch jene Schattierung der Klänge, welche durch die bloße Energie und Willensrichtung einer Bewegung hervorgerufen ist, nicht mehr durch geschlossene Chromatik eines durchlaufenden Linienzuges. In den Wurzeln sind natürlich beide Erscheinungen verwandt, wie auch historisch die erstere sich erst aus dem Boden chromatischer Durchgangsbildungen entwickelte, analog der ganzen Alterationsidee überhaupt.

Was aber das eigentliche Merkmal dieser Klangsschattierungs-Technik ausmacht, das ist die Schmiegsamkeit, in der

sich bei den späteren Romantikern die ursprünglich tonalen Akkorde dem Ausdruck einer bloßen Bewegungsrichtung in einzelnen Tönen anpassen. Es ist ein Reagieren der Klänge auf zarteste energetische Spannungen. Nicht nur eine bedeutende Durchsetzung der Musik mit chromatischen und sonstigen Nebenton- und Durchgangsbildungen, sondern ein noch mächtigeres Andrängen der verborgenen, unterklanglichen Bewegungskräfte im musikalischen Empfinden mußte vorausgehen, ehe die unterwühlte und aufgelockerte Klangoberfläche ihre zunächst tonal bestimmten Akkordformen nunmehr in unbegrenzter Labilität dem flutenden, die Töne auf- oder abwärtsweisenden Bewegungswillen anschmiegte. So empfindlich werden die Harmonien mit dem hochromantischen Musikstil, daß sie nur wie eine leichte, dünne und ungemein reizsame Oberfläche sich sogleich ausspannen, wie die Strömung drängt und treibt. Ein Hauch trübt sie schon und verfärbt sie; eine leichte Verfinsterung drückt oft mit einem einzigen chromatisch abweichenden Tone die ganze Stimmung herab und vermag namentlich im „Tristan" mitunter wunderbare Eintönungen in leise Melancholie hervorzurufen; aber auch zarteste Aufhellungswirkungen werden durch den umgekehrten Vorgang einer Tonerhöhung ausgelöst.

Mit dieser Art von Klangveränderungen ist vor allem durch Wagner ein Mittel verwertet, überall, und sei es nur in feinsten Andeutungen, Licht und Schatten über die Musik auszuwerfen. Als charakteristisches Beispiel, das diese Erscheinung klar und intensiv hervortreten läßt, wären etwa die folgenden Takte aus dem II. Akt des „Tristan" zu erwähnen:

No. 53.

Zunächst verdunkelt sich hier das C-Dur ins Moll (wobei noch die Unterterz a hinzutritt, ein noch im nächsten Abschnitt zu besprechender, gleichfalls von gewissem Verdüsterungseindruck begleiteter harmonischer Effekt, den namentlich Wagner viel verwertet); die abwärts schattierende Alteration setzt sich aber sogleich mit dem nächsten Takt fort, indem sie auch noch den Ton g e s ergreift. (Der so gewonnene Ton ges bleibt dann als fis ruhen und die durch chromatische Erniedrigung entstandene Klangbildung a-c-es-ges (= fis) wird unter enharmonischer Umdeutung als g VII nach g V weitergeleitet, wobei der helle Durklang auf D wieder in eigenartiger Fülle das stimmungsschwere Leuchten und Verblassen dieser Takte durchstrahlt. Der Ton b vom 3. Takt ist Durchgang, einerseits in der Melodie aufwärts von a nach c, andererseits in der Harmonie als sinkender Durchgang von c ins a gedacht.)

Aber auch schon ganz einfache, im übrigen nicht modulierende und auf schlicht kadenzierende Unterlage gestellte, sonst nicht von intensiver Alteration erfaßte Sätze erfahren durch derartige chromatische Schattierungen charakteristische Abänderungen.

Rein technisch liegt demnach nichts anderes als eine Alterationserscheinung vor; denn auch hier ist die Schaffung eines Strebetones an einer Stelle eingetreten, wo von Haus aus keine chromatische Fortschreitung vorläge. Dennoch bedeutet die Klangschattierung eine besonders ins Auge zu fassende Abzweigung der weitumfassenden Alterationstechnik, eine ihrer verfeinerten Auswirkungen, indem sie vor allem im Dienste von k ü n s t l e r i s c h e n T ö n u n g s w i r k u n g e n eigener Art steht; hier liegen nicht so sehr die zerrenden, zerreißenden Wirkungen

der Alteration vor, sondern mehr ein Licht- und Einfärbungsmoment. Dies äußert sich auch technisch: einmal, indem hier, falls überhaupt mehr als ein Ton verändert wird, die chromatische Abweichung nur nach einer bestimmten Richtung, durchgängig aufwärts oder nur abwärts, vorgenommen ist. Dann aber, indem solche Klangschattierungen noch viel mehr als sonst die Alterationen im Bilde konsonanter oder nur gering dissonierender Akkorde eindringen; denn damit tritt die Verdüsterungs- oder Auflichtungswirkung umso reiner, d. h. nicht durch starke klangliche Dissonanzeffekte verdrängt, in die Empfindung; immerhin ist dies nicht Bedingung dieser Schattierungswirkungen und man findet sie, obgleich seltener, auch in Verbindung mit starken Dissonanzen. Drittens aber liegen hier auch diejenigen Alterationen vor, die am frühesten in der Musik sich von der Bindung an bestimmte chromatische Weiterleitung lösen, nämlich nicht nur von der Bindung an eine einzelne Stimme, die ja in der instrumentalen Musik die ganze Alteration schon frühzeitig aufgibt, sondern von der Nachfolge des entsprechenden chromatischen Nachbartons überhaupt. Das ist ein Prozeß, der die übrige Alteration erst nach Wagner ergreift, worüber noch zu sprechen sein wird (s. VI. Abschn.). Hier tritt vielmehr vorwiegend die verfinsternde oder aufhellende Wirkung als der eigentliche Inhalt der Erscheinung heraus. Die Spannwirkungen, die mit solchen Akkorden entstehen, verlieren sich unter dem Ueberwiegen dieser mehr klang- und farbensinnlichen Eindrücke und halten nicht mehr immer die Fortführung der abgeänderten Töne in Zwang und Bann. Ein deutliches Ueberspielen zu Impressionswirkungen tritt ein, wenn auch in sehr verschiedenem Grade.

Dennoch sind es aber Bewegungsspannungen, die nicht nur jene chromatische Abänderung der Töne ursprünglich bewirken, sondern auch die eigentümlichen Schattierungseffekte selbst ausmachen: die Empfindungen von Hell und Dunkel in der Musik entspringen Bewegungsspannungen. Ueberall sind es innere dynamische Vorgänge, die sich in scheinbar rein klanglichen Eindrücken spiegeln, in sie ausstrahlen und sich hier bis in das Klangkolorit hinein bestimmend zeigen; statt Klangschattierung

könnte man mit gleichem Recht Bewegungsschattierung sagen, — einer der zahllosen Einzelbelege, wie die Harmonik überall auf die Umsetzung energetischer in klangsinnliche Erscheinungen als den letzten und allgemeinsten Grundvorgang hinausgelangt. Nicht das gesamte Phänomen der Farbigkeit an sich, das als rein klangsinnliche Erscheinung allen Harmoniewirkungen immanent ist, wird durch jene energetischen Vorgänge hervorgerufen, sondern nur eine Komponente der klanglichen Farbentönung, nämlich dasjenige Moment, das in ihren eigentümlichen Licht- und Schattierungseindrücken liegt, wie sie im reichsten Wechsel und unabgrenzbaren Uebergängen alles harmonische Kolorit durchstrahlen.

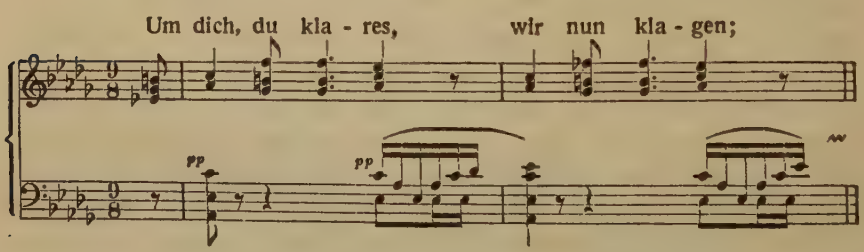
Hiebei zeigt sich aber von neuer Seite die Bedeutung vom Willen an sich für die Psychologie des gesamten Musikhörens; denn auch was diese tief in die Klangfarbe eindringenden Licht- oder Schattenwirkungen selbst ausmacht, ist gar nicht eine wirklich in größerem melodischen Zuge geschehende Bewegung, sondern das bloße Andrängen zur Bewegung, wie es in der chromatischen Abänderung liegt; die verhältnismäßig ganz kleine chromatische Veränderung bewirkt ein weitaus intensiveres Empfinden von Höhen- oder Tiefenstrebung wie manches noch so stürmisch ansteigende oder herabsinkende melodische Motiv, und dies eben vermöge ihrer nach Weiterbewegung in bestimmte Richtung drängenden Spannkraft, wie sie sich aus einzelnen Tönen über den ganzen Akkord (als „potentielle Energie") ergießt. Hier tritt demnach in den harmonischen Lichteffekten selbst hervor, was schon bei der Alteration überhaupt als Grundzug zu erkennen war (vgl. S. 46). Der Wille zur Bewegung ist stets viel tiefer in seinen Wirkungen als derjenige Spannungsvorgang, welcher auch seine Erfüllung in melodischer Bewegung findet. Das mußte vor allem die Romantik erfühlen und zu großen Auswirkungen führen, indem sie aus ihrem ganzen Weltgefühl überall hinter die Dinge selbst zu den wirkenden, spannungbergenden Kräften hinabdrang.

Beruhte die sattfarbige Weitung der Harmonik durch starkes Ausschwingen nach beiden Dominantregionen in verborgeneren Bewegungsspannungen, welche die Klangfortschrei-

tungen und Klangverhältnisse untereinander durchziehen, so zeigt diese Klangschattierung, als eine Alterationserscheinung, das Hereinspielen der Bewegungsspannungen in die einzelnen Akkorde selbst und ihre Farbenimpression. Sie ist auch eines der häufigsten und einfachsten, mit der Alteration zusammenhängenden Modulationsmittel, nur darf man nicht ihren Sinn in dieser rein technischen Seite suchen, sondern in der künstlerischen Tönungswirkung, die umgekehrt nur ihren Ausdruck in jenen technischen Sondermöglichkeiten der Modulation (Uebergang durch gleichzeitige oder sukzessive Alteration einzelner Töne) findet; gerade Beispiele wie das in Nr. 53 angeführte zeigen, wie vor allem das Spiel streichender Bewegungszüge die Harmonik in ihren unendlich reichartigen Lichtreflexen erschimmern läßt.

Eine der herrlichsten Farbenbrechungen dieser Art spielt z. B. in die große Naturstimmung vom Ende des „Rheingold", den Einzug der Götter über den Regenbogen nach Walhall, hinein. In der fernher tönenden Rheintöchterklage ändert eine leichte Alteration der Oberstimme die Wiederholung des Motivs:

No. 54.

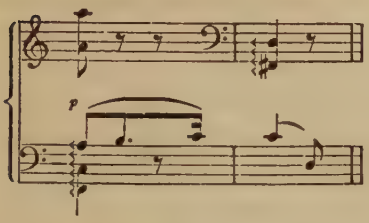


Die Stelle ist aus einer Ausweichung nach c-Moll zu verstehen; die ersten vier Akkorde sind tonal: c III—VI—V—VI; bei der Wiederholung ist vom Dominant-Akkord, der sich trugschlußartig in den As-Dur-Klang löst, die Sept f zu fes erniedrigt.

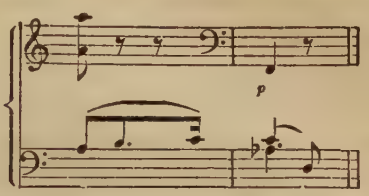
Die Verwandtschaft der alterierenden Klangschattierung mit den dominantischen und subdominantischen Ausweichungen findet z. B. eine deutliche Illustrierung, wenn man von ein- und demselben Motiv Harmonisierungen einander gegenüberstellt, die sich durch derartige Tonveränderungen unterscheiden,

z. B. in folgenden zwei Fällen, wobei die erste Form des Motivs dem Anfang (17. Takt), die zweite dem Ende (94 Takt) des Vorspiels vom „Tristan“ entnommen ist:

No. 55.



No. 56.



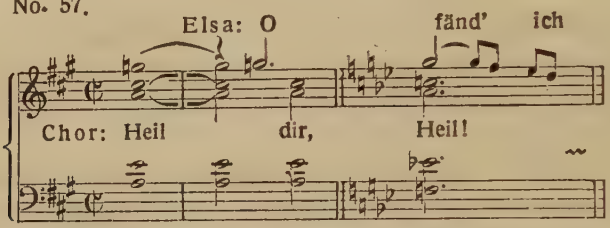
Die erste Harmonisierung entstammt der Haupttonart a-Moll, die zweite der Schlußwendung vom Vorspiel nach c-Moll; stellt man aber die beiden Harmonisierungen des Motivs, wie sie in diesem Tonartswechsel gegeben sind, nebeneinander, so zeigt sich zugleich auch die stark verblassende Wirkung, die im Vergleich zur ersten Form die chromatischen Tonerniedrigungen (fis und a zu f und as) hervorrufen, und die schattierende, aus der Farbensättigung der Durform in verdüsternde Trübung kehrende Klangeintönung tritt in ihrem Zusammenhang mit der stark subdominantischen Wendung (Tonartsverhältnis a-Moll und c-Moll) klar hervor. Es ist die Wirkung zur Tiefe, die wieder nicht in sichtbarem, d. h. im Zusammenhang mit ganzen Linien verfolgbarem Verlauf liegt, sondern in den Tonstrebungen selbst, die in den ganzen Klangcharakter ausstrahlen. Auch von dieser Seite zeigt sich daher der bereits besprochene Zusammenhang von Tonartswendungen mit Bewegungsvorgängen.

Die gleiche Alterationsschattierung liegt auch im Beispiel Nr. 25 vom 3. zum 4. Takt vor, wo ihre tragisch verdüsternde Wirkung im Motiv der Totenbeweinung ihre symbolische Bedeutung findet. Der harmonische Uebergang ist nur durch sie bedingt, ein typisches Beispiel für Modulation durch chromatische Rückung einzelner Akkordtöne.

So sind insbesondere Rückungen aus Dur-Akkorden in Klänge mit chromatisch erniedrigter Terz und Quint für die hochromantische Musik typisch; wie dies der letzterwähnte Fall (Nr. 25) unter Beibehaltung des gleichen Grundtones zeigte, so kommt

auch hier häufig noch die (bereits bei Nr. 53 erwähnte und noch später zu besprechende) Zusetzung einer Unterterz hinzu. So z. B. in folgenden Takten aus dem „Lohengrin", wo zunächst die Durform auf A zu den Tönen c und es herabrückt, gleichzeitig noch die Unterterz f als Grundton unter diesen umgestalteten Klang untergreift:

No. 57.

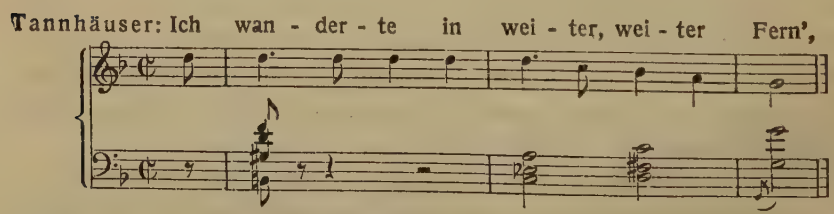


Die Wirkung ist hier die einer auffälligen Klangeindunkelung, zugleich aber die eines starken Ruckes zur Tiefe im Sinne der energetischen Klangempfindungen. Die alterierende Tonabänderung löst hierbei die Modulation von D-Dur nach B-Dur aus.

Damit hängt noch eine andere besondere Klangfolge zusammen, die bald sehr häufig und zu einer stereotypen Form geworden ist; sie beruht ursprünglich auf einer Kadenzierung von Dominant zu Tonika, z.B. von E^7 zum A-Dur- oder auch a-Moll-Akkord; dieser tritt aber sogleich in Verbindung mit einer Klangschattierung in der Quint, bei ursprünglicher Durform auch in der Terz ein, in der Form a-c-es. Wagners Werke sind voll von solchen Wendungen, z. B.

(„Tannhäuser", I. Akt, 4. Szene):

No. 58.



Auch hier zeigt sich sogleich die Schattierung aus dem ganzen künstlerischen und Stimmungszusammenhang bedingt; ein

gewisser Zug von Melancholie beim Verstreichen der Gedanken des wiedergekehrten Sängers zu Vergangenem und ins Weite.

Doch sind alle diese Stimmungs- und Tönungswirkungen viel zu subtil, um noch ins Begriffliche übersetzt und angedeutet zu werden. Es sind rein musikalische Empfindungsvorgänge aus dem Energien- und Farbenspiel der Harmonik, denen das Bereich sprachlichen Ausdrucks grundsätzlich gar nicht gerecht werden kann, da sie aus anderen, urmusikalischen und unterbewußten, nicht begrifflichen Vorgängen bedingt sind; den Reichtum und die gegenüber allem Gedanklichen unendlich geweitete und unbestimmtere Fülle dieser Empfindungen aus der Harmonik heraufzuholen, mußte es vor allem die Romantiker reizen, zugleich aber eben aus ihrer Unbestimmtheit das vage und geheimnisvolle Hinüberspielen aus der Musik zu fernen und fremden Empfindungsinhalten

Neben den letzterwähnten Spezialfällen verfließt die Fülle der zartverfeinerten Klangabtönungen durch das ungemein empfindliche Ansprechen der Akkorde auf Bewegungsspannungen, das in zartesten Wirkungen hervortritt, ins Ungemessene; alle harmonischen Klangfarben des an sich reich geweiteten Kolorits werden noch durch zahlreiche Schattierungsmöglichkeiten vervielfacht, (die überdies stets in subtilen Zusammenhang mit instrumentalen Klangfarbenwirkungen treten). Diese leichten, Licht und Schatten gebenden Alterationen zeigen in gewisser Hinsicht noch deutlicher als der intensive Alterationsstil, wie der umfassendste, allgemeinste Grundzug der romantischen Harmonik in der Leichtbeweglichkeit der gesamten Klangoberfläche liegt, in der Lösung von der Festigkeit aller rein akkordlich-tonal bedingten Formen und der Fähigkeit flüssigsten Nachgebens an alle Bewegungsspannungen.

Zu diesen Schattierungswirkungen gehört aber insbesondere auch die Rückung aus einem D u r- in den M o l l-Akkord gleichen Grundtones oder umgekehrt; sie ist nicht nur eine der häufigsten, sondern zugleich bei der Empfindlichkeit der Terz eine der

intensivsten Schattierungseffekte. Auch hier zeigt sich zugleich mit der theoretischen auch die Empfindungs-Verwandtschaft mit subdominantischen bezw. dominantischen Klangentwicklungen, indem unmittelbare Uebergänge z. B. aus einem Dur- in den Moll-Akkord nicht bloß gleichzeitig subdominantische Wendungen bedeuten, sondern mit diesen auch die ganze eigentümliche Verdunklung und Herabstimmung des Ausdrucks zum Trüben gemein haben.

Es ist charakteristisch, daß historisch diese unvermittelte Alteration vom Dur ins Moll und umgekehrt den Weitungen der Kadenzierung innerhalb kurzer Sätze im Sinne starker dominantischer und subdominantischer Ausschwankungen lange vorausgehen. Sie stellen schon in den Anfängen des Klassizismus eine sehr häufige, sogar etwas abgebrauchte Wirkung dar, hier noch inmitten einer Arbeitsweise, die sich sonst auf die schlichten Tonartsklänge und nur einfache, tonal vermittelte Ausweichungen zu beschränken pflegt. In der polyphonen Kunst bis zum Tode Bachs und Händels erschien dieser Effekt im allgemeinen nur in den altüblichen (und letzten Endes in Weltanschauungsfragen begründeten) Dur-Auflichtungen eines Mollsatzes mit dem Schlußakkord oder auch an Teilabschlüssen (wie schon im Choral); wo im übrigen die Meister der linearen Polyphonie Dur- und Mollwirkungen innerhalb eines Satzes gegeneinanderstellten, pflegten sie dies von der Tonika aus in Wendungen zur Parallele zu tun, oder indem sie einer Molltonika die Tonart der Durdominante entgegensetzten. Unmittelbare Uebergänge vom Dur- in den Moll- Akkord gleichen Grundtones oder umgekehrt kommen zwar vor, aber selten, während sie mit dem jung erstandenen Klassizismus, bei Haydn und Mozart, rasch zu einem der beliebtesten und häufigsten Effekte werden. Mozart liebt es sogar, Modulationen in ein neues, kontrastierendes Thema so auszuführen, daß er, wenn dieses z. B. in Dur steht, erst nach der Molltonart der gleichen Stufe übergeht und in ihr kadenziert, um erst mit dem letzten Akkord, knapp mit Eintritt des neuen Themas, plötzlich aus Moll nach Dur zu lichten (vgl. z. B. den Eintritt des Gesangsthemas im I. Satz der Klaviersonate in a-

Moll[1]). Bei den Klassikern gewinnt dieser Wechsel sogar mitunter eine fast spielerische Leichtigkeit, kehrt allerdings zwischendurch in der ganzen Wucht seiner Wirkung wieder, die vor allem Beethoven schwergewichtig und in neuer Weise steigert. (Vgl. z. B. schon die mehrfachen Dur-Moll- und Moll-Dur-Veränderungen im I. Satz der Mondscheinsonate, op. 27, Nr. 2 und ihre unendlich tiefen, bedeutenden Stimmungsinhalte.)

Wie die Romantiker überall Wechsel und Unruhe und insbesondere auch alle Alterationswirkungen ans Licht hoben, so griffen sie auch diese Rückungen vom Dur- in den Moll-Akkord gleicher Stufe (oder vom Moll ins Dur) aus der klassischen Arbeitsweise mit Vorliebe wieder auf, wobei sie namentlich im Zusammenhang mit poetischen Ideen und Textvertonung ihre Kernwirkung elementar herausfaßten und aus geschärftem Empfinden für ihre innere Dynamik und zugleich für Licht- und Farbeneffekte zu steigern wußten. Schon längst vor Wagner zeigen sich daher auch die rein tonalen Zusammenhänge durch solche Wendung ins andere Tongeschlecht plötzlich durchbrochen, und sie stellen eine der ältesten typischen Erscheinungen dar, wo schon Alteration, nicht mehr tonal geschlossener Uebergang innerhalb sonst tonartlich noch durchaus vereinheitlichter und schlichter Harmonieentwicklung vorliegt.

Die Fülle dieser Wirkungen ist namentlich bei Wagner so groß, daß ein allgemeiner Hinweis genügen kann; wunderbare Molleindunkelungen bringt er wie überhaupt die Romantiker, vor allem schon Beethoven und Schubert, insbesondere bei Naturstimmungen; vgl. im Gewitterzauber („Rheingold", 4. Szene), die gewaltig durchdringende, fast sichtbar die ganze Atmosphäre verfinsternde Wendung aus dem B-Dur in den b-Moll-Akkord.

[1]) Charakteristisch ist hiefür z. B. auch eine Einleitung wie die von Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 3 in C-Dur; vor dem Eintritt des Hauptthemas in dieser Tonart erscheint eine phantasieartig praeludierende Akkordfolge, die erst gegen c-Moll weist, dann kurz nach a-Moll ausschwankt und dann wieder in c-Moll gehalten ist. Besonders die Ausweichung nach a-Moll ist hiebei lehrreich; sie zeigt als zwischendurch aufscheinende Parallele, daß die ganze Einleitung schon eigentlich auf C-Dur eingestellt ist, und daß die umgebenden c-Moll-Teile nur als Eindüsterung, als Schattierung des erst mit dem Hauptzeitmaß auflichtenden C-Dur gedacht sind.

Zu mythischer Größe ist die Wirkung solchen Dur-Mollwechsels im III. Akt des „ Siegfried“ bei Brünhildes Erwachen und ihrer Begrüßung des Lichts gehoben, bei den Worten „Heil euch, Götter! Heil dir, Welt“. Das Zusammensinken vom breiten A-Dur-Akkord, der beim Blick zum strahlenden Götterhimmel aufleuchtet, in den a-Moll-Akkord bei dem unendlich düsteren Rückblick zur Erde wirkt wie ein elementares Naturereignis in der Musik. Auch die tiefe Poesie einer umgekehrt ins Dur aufhellenden Mollform zeigen unzählige Stellen.[1])

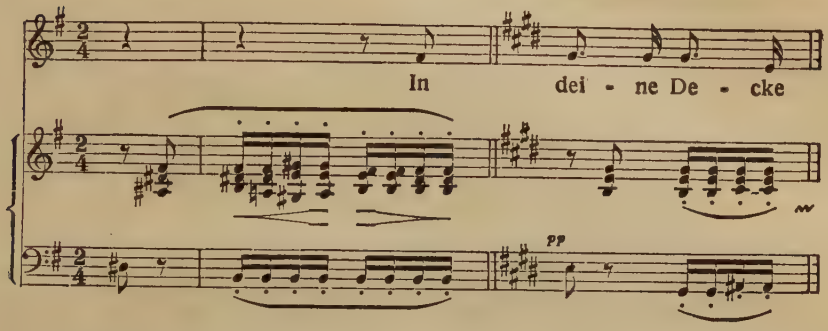
Auch melodische Gegensätze wie im „Tristan“ die Dur-Sext beim Motiv der fröhlichen Weise gegenüber dem Motiv mit der kleinen Sext im ersten Vorspielakt (s. Nr. 1) (Gegensätze von Erfüllung und Sehnsucht), zeigen, wie ursprungsstark Wagner den Dur-Moll-Charakter faßt, und welche harmonische Regenerationskraft bis in die allereinfachsten Erscheinungen hinein sichtbar wird.

Schon Schubert brachte insbesondere auch noch die Plastik der verborgenen Bewegungsvorgänge, die im Zauber des Dur-Moll-Gegensatzes schlummern, oft mit besonderem Feinsinn zum Ausdruck, indem er, u. z. auch bei allmählichen, nicht durch plötzliche Rückung erfolgenden Uebergängen, durch Herauskehrung der Terz in der höchsten Stimme (namentlich gern bei aufsteigender Melodie) den Eintritt von Dur-Wirkungen durchsättigt, durch Zuweisung der Mollterz an tiefe (namentlich fallende) Stimmen den Eintritt von Mollwendungen in der Wirkung verstärkt. Beides zeigen z. B. Einleitung und Rückleitung vom mittleren Dur-Teil des Liedes „Auf dem Flusse“ (aus der „Winterreise“); beim Uebergang aus der Haupttonart e-Moll ins Dur erscheint nicht nur die Oberstimme des Klaviersatzes im Anstieg zum gis, son-

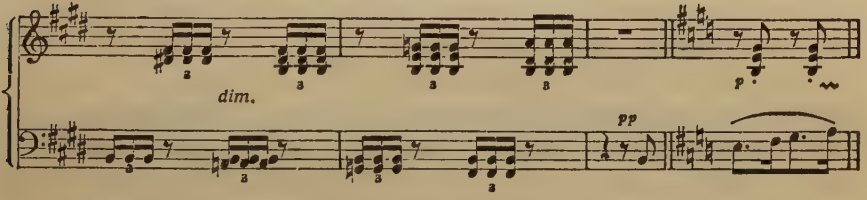
[1]) Schubert bringt den Dur-Moll-Wechsel sogar als Thema, im Streichquartett in G-Dur op. 161, I. Satz; ein G-Dur-Akkord leitet in starkem Crescendo in den Mollakkord auf g. In der neueren Musik findet sich die Wirkung des Dur-Moll-Ueberganges namentlich in Mahlers VI. Symphonie eigenartig verwertet; das ganze Werk durchzieht als Hauptmotiv der Uebergang eines A-Dur-Akkords in einen a-Moll-Akkord, hier unter starkem Diminuendo.

dern auch die Singstimme ergreift sofort diesen satten, intensiv wirkenden Terzton der neugewonnenen Durtonart:[1])

No. 59.



Beim Verlassen dieses Durteils ist es die sinkende Baßlinie, die zuerst die Terz g des Moll-Grund-Akkords bringt:

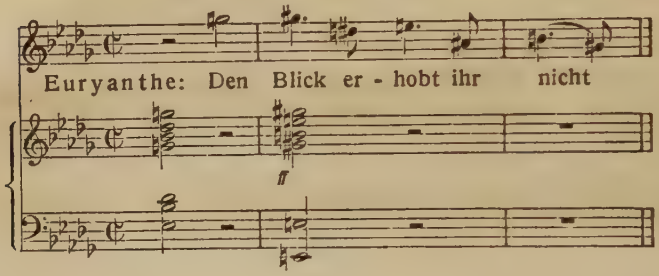
No. 60.

Wie Schubert lieben es aber die Romantiker insbesondere von Wagner an immer mehr, das Leuchten von Dur-Akkorden überhaupt dadurch intensiv zu verstärken, daß sie den Terzton in die höchste Stimme setzen. Bei den Klassikern war er meist in Mittelstimmen und der Dur-Charakter damit diskreter abgetönt. Insbesondere bei starken Rückungen in helle Tonarten gaben die

[1]) Aehnliche Betonungen des Durcharakters konnten die Romantiker aber schon von Bach lernen, mit dem sie, bewußt und unbewußt, manche Einzelzüge wieder gemein haben. In der VI. Englischen Suite (d-Moll) z. B. steht von den zwei Gavotten die erste in d-Moll, die zweite in D-Dur; beide haben ein gemeinsames Thema: der gegensätzliche, intensiv auflichtende Durcharakter der zweiten ist in genialer Weise dadurch stark herausgehoben, daß gleich mit dem ersten Takt das Thema mit dem Ton der Durterz, fis, einsetzt, während es im vorausgegangenen Mollsatz mit dem Quintton *a* begann.

Romantiker von früh an gerne die Terz in die höchste Stimme z. B.:

(Weber „Euryanthe".)

No. 61.



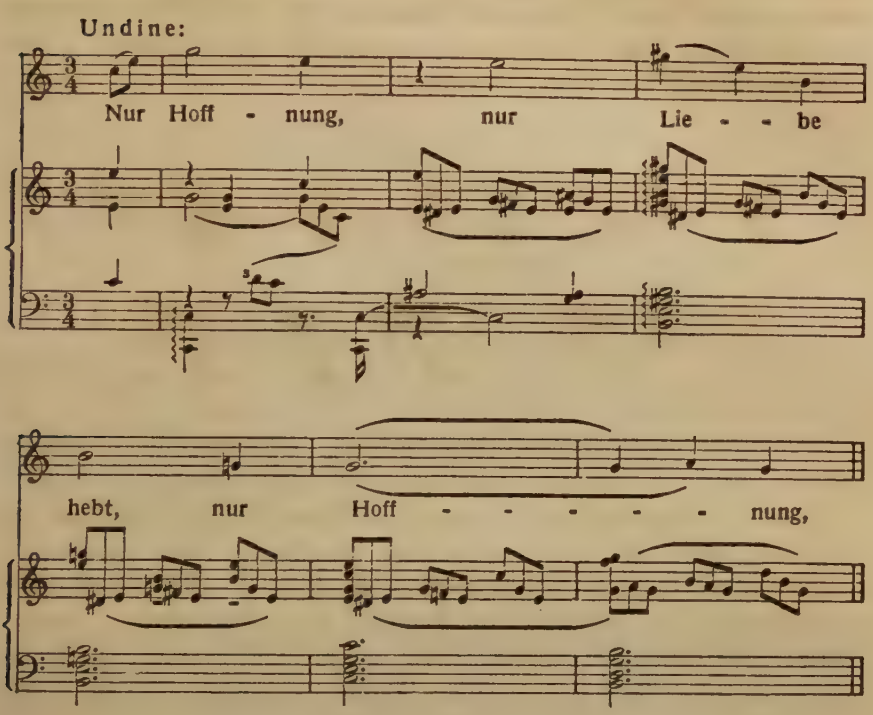
Vom Septakkord auf Es wie vom Dreiklang auf E hebt hier die Melodiestimme den Terzton heraus.

Der feine Sinn für die Terzwirkungen prägt sich nach jeder Hinsicht aus; auch er ist wieder aus dem umfassenden Grundzug bestimmt, der die ganzen Stilmerkmale der musikalischen Romantik auslöst, dem Hinabdringen zu den eigentlich erregenden Kräften, die aus dem Unterbewußten in die klangsinnlichen Erscheinungsformen der Musik hinaufwirken. Wenn sich die Klassiker in allem auf die klanglichen Grundfesten, Grundton und Quint, stützten, und in diesen ihr ganzes Musikgefühl beruhte, so rückt mit der Romantik das Schwergewicht wie überall auch hier vom Fundament- zum Spannungs-Empfinden, zu den Terzen als den Trägern der Energien in der Harmonik, die schon im Dreiklang das zersetzende Element darstellen; die Romantiker waren von dem Moment der Unruhe angezogen, das sie unbewußt in ihnen verspürten, und schöpften aus ihm Wirkungen, die gegenüber dem ausgeglichenen klassischen Harmoniecharakter zauberhaft erscheinen mußten.

Die ganze Frühromantik ist schon für die Verbindung von Terzwirkungen mit Bewegungsenergien empfindlich. Die folgenden Takte z. B., die sich mit ihrer hell aufleuchtenden E-Dur-Wendung aus einer breiten C-Dur-Strecke herausheben, zeigen typisch diesen Zusammenhang:

E. Th. A. Hoffmann, „Undine“ (Kl. Auszug v. Pfitzner).

No. 62.

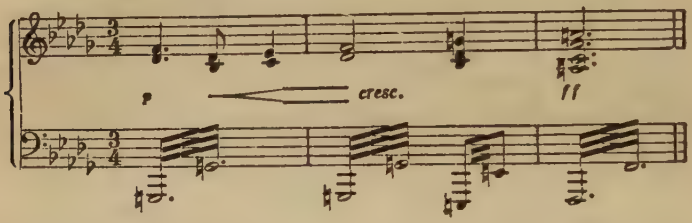


Der Hochgang der Melodie treibt zur Ausweichung in die Durform, ins gis, das Hinabsinken in die tonale Mollform mit g zurück. (In diese zielt auch zunächst der vorangehende Akkord, als eine auf den Baßton h gerichtete zwischendominantische Einschiebung (VII), ursprünglich die verminderte Form ais-cis-e-g, aber unter Alteration von cis zu c, sodaß er bei seinem Eintritt nach dem C-Dur-Akkord zuerst als Dominantform c-e-g-b gehört wird; von dieser scheinbar subdominantischen Wendung aus wirkt seine enharmonische Umdeutung zum Akkord auf Basis ais umso auflichtender, als mit dem Aufschwung der Melodie in ihren Gipfelton zunächst auch die Durauflichtung eintritt).

Der feine Sinn für Terzwirkungen zeigt sich aber allenthalben auch an der M e l o d i e. Während die klassischen Melodien und Motive meist mit Grundton oder Quint einsetzen, werden

mit der Romantik die Anfänge mit der Terz, vor allem wieder der Durterz, immer häufiger. Ebenso wird der wirkungsvolle, emphatische Ausklang einer Melodie oder einer Motivbildung auf der Terz etwas Typisches; wie z. B. im Abschluß vom „Ringeszauber" aus dem „Rheingold":

No. 63.



Ueberhaupt erscheinen Melodietöne, namentlich vorspringende, gerne in Terzen. Unzählige klassische Werke beginnen mit der Auseinanderlegung eines Dreiklangs von Grundton zu Grundton oder bis zur Quint; man vergleiche aber damit die Einleitungstakte von Mendelssohns Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" (s. Nr. 44): die Melodie der Oberstimme, (deren Anfangston auch im Akkord selbst wieder die Durterz ist,) bewegt sich hier über einen Durdreiklang, indem sie von der Terz bis wieder zur Terz streicht (gis-h-e-gis).[1])

Die Romantik wird das Zeitalter der Terzen. Wenn man sie als das Zeitalter der Chromatik bezeichnet, so läuft dies auf das selbe hinaus; denn überall spielt, wie sich auch noch von vielen

[1]) Lieblingston der Romantiker ist fis; denn es ist Zenith des Tonartenkreises, der sich von C-Dur aus wölbt. Infolgedessen ist der häufigste Akkord der Romantik der D-Dur-Akkord; denn in ihm ist das fis als der Terzton am spannkräftigsten und am leuchtendsten hervorgekehrt. Neben ihm sind aber auch Klänge wie Fis-Dur und -Moll, H-Dur und -Moll ungemein häufig. Auch die Töne cis und h locken mit ihrer starken tonartlichen Entfernung von der C-Dur-Mitte den erhitzten Klangsinn der Romantiker; ebenso die entsprechenden Klänge. (In *Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten" hat ein fis mit seiner intensiven Eigenfarbe sogar leitmotivische Bedeutung [Frühlingsverkündigung]; es ertönt, als lang gezogener und oft wiederholter Ruf in Hörnern und Trompeten, gleich mit Beginn des Vorspieles; die nächsten Töne sind dann die des D-Dur-Akkords.)

Seiten zeigen wird, melodische Chromatik zu Terzwirkungen in den Klängen und Klangfortschreitungen hinüber. So ist hinsichtlich der Fortschreitungen die Harmonik durch die üppige Sinnlichkeit zahlreicher mediantischer Effekte gekennzeichnet. Diese dringen aber nicht nur im Einzelnen allenthalben hervor, sondern bestimmen bald auch im Großen die harmonische Formanlage; gegensätzliche Themen z. B. rücken in Terzverhältnisse; schon Schuberts instrumentale Formen bringen hier statt des ursprünglichen dominantischen oder Parallel-Verhältnisses meist mediantische Tonarten gegeneinandergestellt, vereinzelt auch schon Sätze von Beethoven. Im gleichen Sinne ändern sich die Tonartsverhältnisse zwischen den einzelnen Sätzen eines Werkes, usw.

Doch führt dies über die Energien der Dreiklangsterzen im engeren Sinne bereits wider hinaus, in deren Gegensatz die ganze Spannungsentwicklung, welche die Harmonik durchsetzt, ihren zentralen Ausdruck findet. So leitet schließlich auch dieser Zusammenhang, der die musikalischen Energien aus breiter Auswirkung in verborgene Erscheinungen zurückführt, auf die Gesichtspunkte hin, aus denen das Kernproblem unserer ganzen Tonalität, der Dualismus des Dur-Moll-Gegensatzes, theoretisch zu erfassen ist; auch dieser beruht nicht, wie bisher gesucht und in verschiedenartigsten Deduktionen dargestell wurde, letzten Endes in klanglichen Grunderscheinungen, wie ich in meinen bisherigen theoretischen Arbeiten bereits nachgewiesen habe. Der lebendige Wille, der die Musik durch alle ihre Entwicklungen drängt und treibt, schlummert als Bewegungsspannung schon in den Konsonanzen des Dur- und Molldreiklangs und deutet die entgegengesetzte Richtung der Energiewirkung an, aus welcher alle Harmonik und Musik überhaupt sich entfaltet. Um mich hier nicht zu wiederholen, verweise ich auf die Ausführungen über das Dur-Moll-Problem im I. Abschnitt (VI. Kap.) meiner „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ und beschränke mich auf den kurzen Hinweis, daß es auch hier unmöglich ist, in den rein klanglichen Erscheinungen selbst Ursprung und Mittelpunkt aller Dinge zu

sehen. Freilich liegen hier nicht schlechtweg Alterationen in dem Sinne vor, daß einfach der Molldreiklang durch chromatische Erniedrigung vom Dur-Dreiklang abgeleitet sei, daß ferner daher dieser vollkonsonant und jener minder konsonant sei, einer der Irrwege, an welchem die Musiktheorie auch nicht vorbeiging; vollkonsonante Verschmelzungen sind beide Akkorde im gleichen Masse, indem sie die gleichen Intervalle enthalten, und nicht der Moll-Dreiklang ist einseitig als Alteration vom Dur-Dreiklang anzusehen, sondern dieser selbst ist bereits in sich der Ausdruck und Träger einer aufwärtsstrebenden Energiewirkung. Zur klanglichen Vollkonsonanz von Dur- und Moll-Dreiklang greift das Spiel der psychischen Energien als dem Symbol eines Kräfteausgleiches, aber die Entspannung bleibt darum keine absolute, sondern relativ; denn wo keine Bewegung vorgeht, liegt dafür Wille zur Bewegung erspannt. Einen Zustand völliger Entspannung und Ruhewirkung gäbe es nur in akustischem Sinne, in der Musik nur dann, wenn sie nichts als Gehörskunst wäre. Sie ist aber in Wirklichkeit niemals von Spannungen frei, kann es nicht sein, da sie überhaupt in diesen beruht. Und diesen andrängenden Kraftzustand tragen die zwei konsonanten Akkordformen von ihren Terztönen aus als potentielle Energie in sich. Er bestimmt sowohl den Charakter der Klänge an sich, deren Form ja überhaupt tönende Objektivation eines bestimmten Spannungszustandes ist, und er bestimmt ebenso das Drängen jeden Klanges in die tonale Entwicklung hinein und deren Kräfteverhältnisse. Schon die Naturform des Dur-Dreiklanges wirkt mit ihrer, von der Terz ausgehenden potentiellen Energie gegen subdominantische Entwicklung hin. Wenn daher die grundlegende Kadenz, die Wendung von Tonika zu Dominant, als Schaffung einer Spannung zu bezeichnen war, die in den Ausgangsklang wieder zurück will, so stellt sie sich, wie bereits erwähnt, als Steigerung der schon im Tonika-Dreiklang gelegenen (subdominantisch gerichteten) Spannung dar, indem ihr noch genau entgegengewirkt, ihre Auflösung noch ferner gerückt wird. Terzänderung bei Dreiklängen gleicher Stufe ist in erster Linie keine klangliche, sondern eine Erschütterungswirkung; das Moll ist eine Depression des

Dur-Charakters; sie wirkt aber bis in die Klangfarben und die ganze künstlerische Grundstimmung tief hinein. Dur und Moll sind Ausdruck zum Steigen oder zum Sinken gerichteter potentieller Energie in den Klängen, oder genauer: Ausdruck schwellender oder abnehmender Spannung, indem die Vorstellungen „oben" und „unten" in der Musik selbst erst Ausdruck der zunehmenden oder nachlassenden Spannkraft sind.

Schon der konsonante Dreiklang ist daher nur Reflex eines Spannungszustandes, wie jede Klangfolge, von der schlichtesten Grundkadenz an, ein Irisieren ineinanderstreichender Reflexe, Ausstrahlung des inneren dynamischen Kräftewirkens in farbig flutende Lichtwellen; alles, was erklingt, ist nur Spiegelung, nicht die Musik an sich. Auch zeigt bereits der einfache Dreiklang, sowohl die Dur- als die Moll-Form, daß jeder Akkord bald mehr nach der Seite seiner energetischen, bald mehr nach der seiner klangsinnlichen Inhalte empfunden werden kann. Die Keime zu der zweifachen, expressiv oder impressiv gerichteten Erfassungsmöglichkeit, wie sie der erste Akkord der „Tristan"-Harmonik aufwies, birgt auch schon der erste Akkord der ganzen Musik; analog bereits von der ersten Kadenz an die gesamte Entwicklung der Klangfortschreitungen. Auch die Keime der Alterationsidee liegen schon im konsonanten Grundakkord. Von ihm bis in den intensiven Alterationsstil reicht eine Entwicklung, die nur einen fortschreitenden Ausbruch von Bewegungsspannungen darstellt.

Aber welches ist nun eigentlich der erste Akkord der Musik, die Naturform des Dur-Dreiklangs, oder die Dreiklangskonsonanz überhaupt, also Dur- oder Moll-Form in gleicher Weise? Ginge man von den physischen Erscheinungsformen aus, so wäre ohne Zweifel die in der Natur, im Obertonphänomen, gegebene Form mit der Durterz die primäre. Es ist aber charakteristisch, daß mit dem Einsetzen des musikalischen anstelle des rein akustischen Hörens auch eine Spaltung zu doppelter Grundform einsetzt, indem ein Wille den Klang erfüllt, und dieser sowohl gegen Steigerung, Anstieg, als gegen Entspannung gerichtet sein kann, und für beide Grundformen ist der Konsonanzgrad gleicherweise vorgebildet. Dennoch kann in gewissem Sinne auch musikalisch

von einer Prävalenz des Dur-Dreiklangs gesprochen werden, indem diese auch psychologisch der steigernden Energie zuerkannt werden kann; der Anfang alles Werdens ist Anspannung, erst von ihr aus ist wieder der Begriff der Entspannung, des Rückgangs, möglich. Das drückt sich z. B. auch schon darin aus, daß die Urform der Melodie die ansteigende Skala ist, daß an dieser die Energie des Leittones zunächst entsteht, usw. Auch historisch findet diese Prävalenz eine Bestätigung, indem die ältere mehrstimmige Musik bei letzten Abschlüssen, meist auch bei Teilabschlüssen, nur im Dur den Ausklang bildet, auch bei Mollstücken. Hier freilich spielen noch weit über die Musikpsychologie hinausgehende Gründe mit.

Zu dem musikalischen Schlußgefühl bei diesen beiden Dreiklangskonsonanzen, das die Theorie bisher zur Annahme einer Ur-Ruhe verleitet und auf die rein klanglichen Phänomene als Grunderscheinung der Musik irreführend abgeleitet hat, kommt noch ein anderes Moment: wir hören niemals, so auch nicht, wenn ein Stück abschließt, den Akkord an sich allein, sondern nehmen ihn vor allem in seinem tonalen, d. h. einem Spannungsverhältnis zu den umgebenden Klängen auf; mit anderen Worten, im Zusammenhang eines Musikstückes hören wir den einzelnen Akkord vor allem relativ und nicht absolut, wenigstens meistens nur in schwächerem Masse absolut; nun wird aber das musikalische Schlußgefühl eben auch nicht allein durch die Konsonanz des letzten Akkordes hervorgerufen, sondern vor allem durch ein Gleichgewichtsspiel in tonaler Hinsicht, durch Kadenzierungen, welche den Tonika-Akkord als Ausgleich und Mitte der Tonartsregionen erscheinen lassen. Man darf sich daher umso weniger verleiten lassen, das Entspannungsgefühl in der absoluten Akkordform des Dur- oder Moll-Dreiklangs an sich zu sehen. So erklärt sich auch einerseits, daß konsonante Dreiklänge inmitten eines Satzes noch längst nicht entspannend wirken, und andererseits die schon im II. Abschnitt betonte, vor allem für die hochromantische Harmonik bedeutungsvolle Erscheinung, daß auch an sich (d i. absolut gehört) dissonante, ja stark dissonante Klänge nach intensiven Spannungsakkorden als Lösungsakkorde eintreten, in diesem Sinne also „konsonanz"-ähnlich wirken können.

Daß andererseits gerade die glattverschmelzenden beiden konsonanten Dreiklangsformen am deutlichsten und elementarsten den Dur-Moll-Gegensatz repräsentieren, ergibt sich daraus, daß in der ausgeglichenen Form der klanglichen Konsonanz die Energieempfindung, wenn sie auch hier nur in rudimentären Ansätzen vorliegt, umso reiner in der Wirkung hervortritt, die den ganzen Dualismus in der Musik ausmacht, ungetrübt und nicht übertäubt durch klangsinnliche Dissonanz. Dur und Moll sind die polaren „Charakter"-Gegensätze der Musik, weil sie die grundlegenden Gegensätze von Bewegungsspannungen, dem Ursprung und tragenden Inhalt der Musik, bedeuten. Nicht also etwa die Umkehrungslage in der Intervallanordnung, an die vor allem Riemanns Mollbegründung und seine ganze Harmonieauffassung anknüpfen, sind das Bestimmende und Wesentliche; denn damit ist von den äußeren, klanglichen Erscheinungsformen ausgegangen, und dies wäre richtig, wenn die Musik in ihren Wurzeln und Grundvorgängen klanglicher, nicht energetischer Natur wäre. So hat denn auch Riemann nicht nur die Entwicklung sämtlicher Klang- und Fortschreitungsverhältnisse zur Konstruktion einer genauen Umkehrungssymmetrie zwischen Dur und Moll entfaltet, die allem, in den Kunstwerken aller Zeiten zutage tretenden Musikgefühl widerspricht, sondern mit der Anknüpfung an ein falsches Grundmoment hat sich schon von den Grund-Akkorden an der Gegensatz dahinaus verirrt, wo er gar nicht liegt: was wir als die polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll empfinden, liegt niemals zwischen Klängen wie C-Dur und f-Moll als dem Ursprungskontrast (symmetrisch ausstrahlendem „Ober- und Unterklang" von Ton c aus), sondern in Dur- und Moll-Dreiklängen gleicher Stufe (z. B. C-Dur und c-Moll), wie schon das primitive (beispielsweise auch im Volkslied zutage tretende), gesunde Musikgefühl es empfindet. Ebensowenig hören wir des weiteren die Mollkadenzen als genau von oben nach unten kehrende Spiegelung der Durverhältnisse. Das Moll ist nicht Umkehrung des Klangbildes, sondern vom gleichen Grundton aus Umkehrung des Bewegungswillens vom Dur, und diese Energieumkehrung hat im Terzton ihren Angelpunkt. Der Dualismus in der Harmonik ist nicht, wie es in der Theorie eine historische Entwick-

lungslinie von Rameau (in den Ursprüngen sogar von Zarlino) bis Riemann darzustellen suchte, klanglicher, sondern energetischer Natur.[1])

[1]) Dennoch war der Irrweg notwendig; darin liegt seine große historische Bedeutung; die Sackgasse mußte einmal zu Ende gegangen sein. Schon darum bedeutet Riemanns Theorie eine geniale Tat, die eine Entwicklung zusammenfaßte und vollendete. Doch birgt sie ihren eigentlichsten Wert noch nach anderer Richtung, nämlich in der Idee der Vereinheitlichung aller Klangverhältnisse im Hinblick auf ein tonales Zentrum und in der imponierenden Konsequenz ihrer Durchführung, überhaupt in der Durchgeistigung der gesamten Musiktheorie, die erst Riemann zum Rang einer eigentlichen Wissenschaft erhoben hat. Die Art selbst hingegen, wie Riemann diese Vereinheitlichung durchführt, ist hinfällig mit der Unhaltbarkeit der Mollbegründung. Trotzdem konnte sie, insbesondere innerhalb der Dur-Funktionen, auch für zahlreiche Einzelerscheinungen grundlegende Erkenntnisse zutage fördern. (Die Erklärung der „Zwischendominanten" als eingeschobener Klänge z. B. stammt von Riemann).

Es ist merkwürdig, wie sich die Harmonielehre überhaupt nicht nur der Erkenntnis von den energetischen Grundvorgängen, sondern von jeher in starrer Weise der Erkenntnis von den melodischen Momenten verschloß, die in die Harmonik hineinwirken. Selbst eine Erscheinung wie die Sequenz z. B. wurde erst von Fétis als melodischer Vorgang erkannt. Doch geht die Harmonielehre allenthalben noch weiter in der Zurückführung aller Erscheinungen auf das Klangliche, versteigt sich sogar zu der (allgemein in theoretischen und pädagogischen Büchern anzutreffenden) Erklärung, Melodie sei nichts als eine auseinandergelegte Harmonie, und das kuriose Extrem dieser Verkennung vom Melodischen kann man bei Mayrhofer („Der Kunstklang", 1910) lesen, dessen ehrliche, aber musikalisch wie wissenschaftlich gleich hilflose Dilettiererei sogar dahin kommt, jede Alteration zu leugnen. Und dies alles noch nach einer Epoche wie der romantischen, deren Kunstfühlen bis zu den letzten unterklanglichen Bebungen hinabdrang und die ganze Harmonik mit der Dynamik von Spannungen und letzten feinsten Schattierungswirkungen durchsetzte. Wie bedeutend nimmt sich daneben die kleine Harmonielehre von August Halm (Göschen 1900) aus, die beim Terzton des Durdreiklangs von „Trieb und Keim der Bewegung" spricht, ohne freilich bis zur Erkenntnis von deren Ursprung und damit zum Wesen des Mollgegensatzes zurückzugelangen; denn hier ist Halm noch in der Darstellung Riemanns vom Dur und Moll als Formumkehrung der Dreiklänge befangen, kommt daher von der klanglichen Grundlegung der Musik nicht los.

Fünftes Kapitel.

Der intensive Alterationsstil.

Grundzüge und Teilerscheinungen.

Im weitesten Sinne versteht man unter Alteration jede chromatische Veränderung, die von der tonartlich gegebenen Grundlage abweicht; dennoch weist der Begriff in der Harmonielehre oft sehr verschiedene Anwendung und Ausdehnung auf. Die Stilkennzeichnung pflegt von einer Alterations-Schreibweise erst zu sprechen, wo stärker entstellte Akkordformen eintreten; eine derartige Bezeichnung ist aber weder abgrenzbar noch genau, da die Akkordformen nicht allein maßgebend sind und durch Alteration auch an sich sehr einfache Klanggebilde entstehen können. Die energetische Entwicklung der Harmonik zeigt, wie das lineare Element bis in ihre feinsten und verborgensten Geäder hinein sickert, wie schon vom einfachsten Klangphänomen und den schlichtesten Kadenzen aus der Weg zur Alteration vorgebildet liegt und wie er weiter schon von den allerersten, nur über den „leitereigenen" Tonkomplex hinausgehenden chromatischen Abweichungen an beschritten ist; sie zeigt zugleich, wie in aller Weitung der Klangverhältnisse, von den einfachen Zwischendominanten an, ein verkappter Zusammenhang, eine Tiefenverwandtschaft mit der Alteration liegt, weshalb diese auch historisch mit der stetig sich steigernden Farbenfreudigkeit solcher größerer und unruhigerer Tonartsumkreisungen Hand in Hand geht. Ebenso zeigt sich mit dem intensiven akkordlichen Alterationsstil eine intensive chromatische Stimmenbelebung als eine seiner unmittelbaren Vorerscheinungen stets noch gleichzeitig hervortretend.

Auch schon diese läßt aber für den Begriff der Alteration zwei verschiedene, sowohl in seiner inneren als in seiner historischen Entwicklung sehr wesentliche Stadien unterscheiden; denn schon durch eine chromatisch bewegte Melodiestimme, die mit einem erhöhten oder erniedrigten Ton durch einen Akkord hindurchgeht, erscheint dieser, für sich herausgehoben, entstellt, alteriert. Diesem ursprünglichen und weiteren, primitiveren Sinne der Alteration, der schlechtweg jede schon in den melodischen Linien lie-

gende Abweichung so bezeichnet, tritt aber eine andere Erscheinung gegenüber, die erst im engeren Sinne als akkordliche Alteration zu bezeichnen ist, nämlich die chromatische Veränderung, die an einem Akkord frei einsetzt, d. h. ohne die Notwendigkeit vorangehender Linienbewegungen, und nur mehr eine Ausgangsspannung schafft, die in nachfolgende Klänge drängt. In diesen beiden Erscheinungen drückt sich der Uebergang von melodischer in klangliche Chromatik, von kinetischer zu potentieller Spannung im Akkord aus. Daß im instrumentalen Stil diese Forderung sich bald und leicht vom Festhalten der gleichen Stimme lösen konnte, um nur mehr überhaupt in dem nachfolgenden Klang den erwarteten Lösungston zu bringen, ist eine Erscheinung, die gleichfalls dadurch gefördert wurde, daß in den Akkordverschmelzungen sich auch der energetische Spannungszustand über den Klang als Ganzes ausbreitet.

Die akkordliche Alteration mußte zu einer größeren Entfaltung von dem Augenblicke an hinausschwellen, wo das Kunstfühlen mehr auf die Innendynamik als auf den Klang gerichtet war, schon im Einzelton weniger das Tönen als das Erzittern von psychischen Energien suchte. Der Leittoncharakter ergießt sich über den ganzen Klangstil, seine Unruhe über das ganze Musikempfinden. In ihrer intensiven Ausbildung ist die Alteration durch die Zersetzung aller akkordlichen Normalformen, aber auch durch die fortschreitende Auflösung aller akkordlichen und tonalen Verwandtschaft gekennzeichnet. In reichster Plastik entstehen ihre immer neu umgebildeten und grenzenlos umbildbaren Klangformen. Zugleich mit dieser Zerstäubung in die Buntheit des harmonischen Kolorits erwachsen aus der Verzerrung der Klanggebilde die unbeschränkten, immer neuen Dissonanzmöglichkeiten, welche für das klassizistisch geschulte Ohr der Zeitgenossen Wagners eine schwere Peinigung bedeuteten, noch mehr vielleicht für ihr stark beunruhigtes theoretisches Gewissen.

So entstehen die Klänge, die stets im Werden und Uebergehen, die sich aus sich selbst drangvoll heraussehnen, kein Gefühl eines Beruhens in sich aufkommen lassen, sondern nur das Verspüren wirkenden Willens. Wenn auch die Erscheinungen der Alteration schon viel älteren Epochen vertraut waren, bei Bach und

hundert Jahre früher bei Schütz sogar mitunter eine Steigerung und innere Macht erfahren, die an Wagner mahnt, für die hochromantische Musik mußte sie die herrschende und entsprechendste Ausdrucksform harmonischen Empfindens werden. Volles, fesselloses Ausbrechen der Bewegungsenergien, das die Klänge aufwühlt, durchstürmt und oft wie in Fetzen zerreißt, kennzeichnet den hochgesteigerten Alterationsstil und gibt von der furchtbaren Gewalt Zeugnis, aus der eine Musik wie die des „Tristan" in ihrer ganzen, wuchtig zusammengedrängten Eigenart entstand.

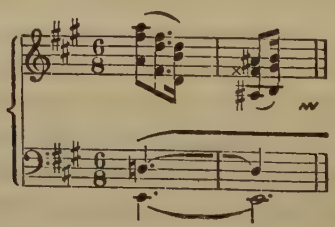
Der akkordliche Alterationsstil zeigt in technischer Hinsicht drei Teilerscheinungen, die aber alle nur Auswirkung von der Grundidee der Alteration darstellen: die chromatische Abänderung von Akkordtönen, die Nebentoneinstellung und drittens, mit diesen beiden aufs engste zusammenhängend, die Chromatik der Akkordfolgen, d i. das Prinzip der Aneinanderreihung von Klängen nicht mehr auf Grund tonaler Beziehungen, sondern bloßer chromatischer Weiterrückung aller oder einzelner Töne; auf dieses wird am Schluß einzugehen sein. Alle diese drei Teilerscheinungen der Alteration treten im romantischen Musikstil in breiten Zusammenhang mit der Enharmonik; auch die Umdeutungsidee war an sich alt, wurde aber hier mit einer Konsequenz und Kraft durchgeführt, die für die Alterationstechnik neue Bahnen und Ausweitungsmöglichkeiten aufriß.

Zur Technik der Nebentoneinstellung und ihrer Verbindung mit Akkordalteration.

Wie schon vom ersten Akkord des „Tristan" an zu unterscheiden war, beruht die Nebentoneinstellung nicht wie die erste der genannten Teilerscheinungen in der Schaffung eines Leittones, der einen Akkordton selbst chromatisch abändert, sondern eines (obern oder untern) Nachbartones, der gegen einen Akkordton zustrebt und als fremde Tonstufe in den Klang eingezwängt ist. (So im ersten „Tristan"-Akkord (Nr. 1) das gis, welches als Nachbarstufe zum a in den Akkord hineingetrieben ist). Die Nebentoneinstellung ist also die Einschiebung von fremden Tönen, die in den Akkord drängen, wie die chromatisch alterierten der ersten

Art aus dem Akkord. Die beiden Erscheinungen sind somit in gewisser Hinsicht sogar gegensätzlich; trotzdem findet man sie gewöhnlich nicht mehr ausdrücklich auseinandergehalten und beide gemeinhin als Alterationen bezeichnet, da ihnen die Entstellung der Klangbilder durch Spannungstöne gemeinsam ist. Als gemeinsam empfand man hiebei auch ihr Hervorgehen aus ursprünglich geschlossener Melodiebildung, die hernach zu den frei eintretenden Abänderungen im Klange selbst hinleitete. Auch die (bei den besten Meistern vorkommende) häufige Ungenauigkeit in der Schreibweise beruht zu sehr großem Teil darin, daß Alteration von einem Akkordton aus und Nebentoneinstellung zu einem Akkordton nicht ausdrücklich geschieden werden, wie sie auch stets zugleich und ineinanderwirkend vorkommen. Diese Ungenauigkeit in der Orthographie der Klänge hat sich jedoch im Hinblick auf ihre große praktische Vereinfachung und die rasche Zusammenfassung des Klangbildes selbst erhalten.

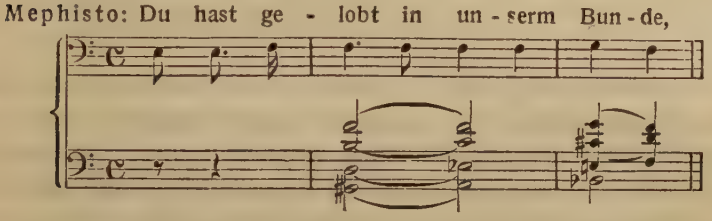
Die Nebentoneinstellung, die sich technisch mit einem frei eintretenden Vorhalt deckt, kann auch ganztonweise erfolgen, (vgl. z. B. Nr. 73), die chromatischen Formen überwiegen aber. Es ist ein Merkmal des „Tristan"-Stiles, daß die Nebentoneinstellungen in sehr starkem Masse neben den Alterationen, die von einem Akkordton aus gebildet sind, vorkommen, im Ganzen sogar noch viel häufiger als diese, obwohl sie an sich keineswegs etwas Neues darstellten; das Bemerkenswerteste und auch für die Entstehungszeit des „Tristan" noch Ungewohnte an ihrer Technik ist ihr Eintritt auch vor Septen und Nonen. Daß aus frei eintretenden Nebentönen auch ganze Klanggebilde vom Charakter einer Vorhaltsspannung sich vor die eigentlichen Tonartsakkorde einzwängen, ist eine sehr häufige Erscheinung; z. B.:

No. 64.

Der Akkord des 2. Taktes ist E^7.

Interessante Nebentonbildungen zeigen die folgenden Takte von Spohr, der unter Wagners Vorgängern am häufigsten alle chromatischen und enharmonischen Künste verwertete, wenn auch zum großen Teil wirkungslos:

(aus dem „Faust", I. Akt).

No. 65.



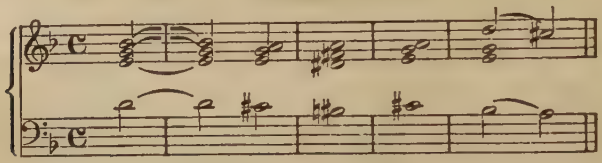
Der zweite und vierte Akkord sind Lösungsakkorde, und von ihnen aus ist die ganze Klangfortschreitung zu verstehen; zum zweiten Akkord, F^7, ist mit dem ersten Spannungsakkord eine dreifache Nebentoneinstellung gebildet; nur der Ton f gehört dem eigentlichen Akkord an und ist bereits Grundton, die übrigen Stimmen sind drei von unten halbtonweise in die andern Akkordtöne dringende Spannungstöne; der nächste Akkord ist Nebentonbildung zum vierten, dem B-Dur-Dreiklang, auch hier ist nur der Grundton (diesmal im Baß) im Spannungsakkord enthalten, und zieht dessen Töne zur Auflösung in den auf ihm gebauten Akkord hinein. Von den drei übrigen Stimmen ist die obere frei eintretender Ganztonvorhalt von oben, die mittleren sind chromatische Strebetöne. Die beiden Lösungsklänge stellen demnach die einfache Kadenz: B V^7—I dar, und in dieses Grundgerüst sind hier die zwei andern Akkorde vor jeden der beiden Klänge eingezwängt, ähnlich wie Zwischendominanten; es sind Klangspannungen wie diese, aber gesteigert zur weitaus höheren Intensität von Nebentongebilden. Der Form nach decken sie sich mit ganz einfachen Klängen, was leicht irreführt und von den Akkordverhältnissen ablenkt.

Hiebei ist es insbesondere, wie hier in beiden Takten, der verminderte Septakkord, dessen ungemein schlüpfrige Form auf

solche Art leicht entsteht und eine Selbständigkeit vortäuschen kann. So z. B. auch in folgender Klangbildung:

(Marschner, „Der Vampyr").

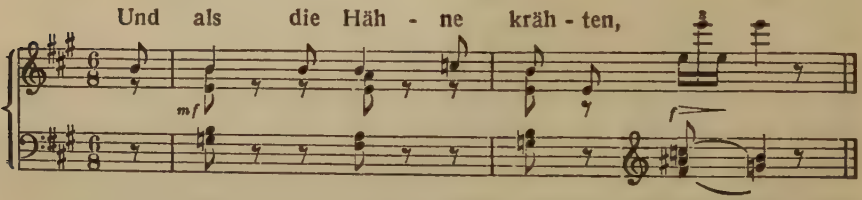
No. 66.



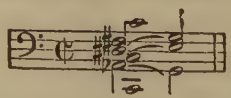
Der Akkord des dritten Taktes ist nur Nebentoneinstellung, zu der sich der Akkord A^7 ausbauscht, um wieder in seine Ausgangslage zurückzuschnellen. Dem entspricht auch die Dynamik aller einzelnen Töne vom dritten Takt, a wirkt nicht als Dissonanz, sondern als Stütze und Angelpunkt der Akkordbildung, die drei unteren Töne als chromatische Spannungen zur Höhe.

Aehnliche mehrfache, freie Nebentoneinstellung bringt schon Schubert häufig, z. B.:

(„Frühlingstraum", aus der „Winterreise"):

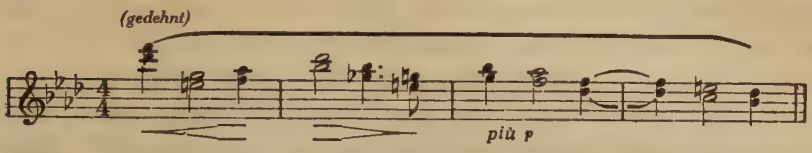
No. 67.

Von der vorletzten Klangbildung ist nur e Akkordton; ais und c sind doppelte Nebentoneinstellung zu h, fis Nebentoneinstellung zu g. — Vgl. auch den berühmten Einleitungsakkord zu Schuberts Lied „Am Meere":

No. 68.



Der erste Klang ist dreifache Nebentoneinstellung zum C-Dur-Akkord.

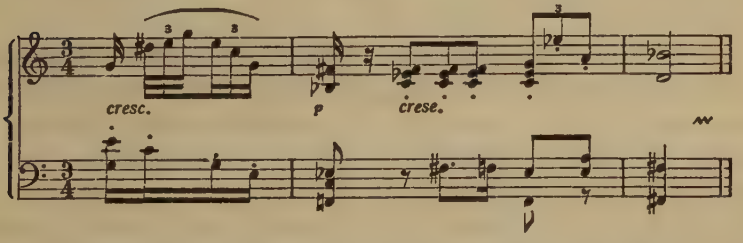
Bei Wagner durchsetzen die Nebentöne das ganze Harmonieempfinden dermassen, daß sogar zarte Terzenzüge, wie die folgenden vom Ausklang des dritten Vorspiels im „Tristan", durch sie subtile Tönungswirkungen erfahren:

No. 69.

Das Schillern zwischen g und ges ergibt sich daraus, daß im 2. Takt der mittlere Akkord mit dem ges (eigentlich fis) eine Nebentoneinstellung zum g bringt, das mit Taktende wieder erscheint. Im ersten Takt ist demnach der erste Akkord f VI, der letzte f I, die zwischenliegende Terz doppelte Nebentonbildung zu diesem; im zweiten Takt ist die Harmonie: f VII (e-g-b-des) bis zum zweiten Viertel vom 3. Takt (wieder f VI).

Es kommt häufig vor, daß in einem von Nebentönen durchsetzten Akkord derselbe Ton nach zwei Seiten zugleich leittonartig strebt. So beispielsweise in den folgenden Takten:

(aus den „Meistersingern", II. Akt, 5. Szene):

No. 70.

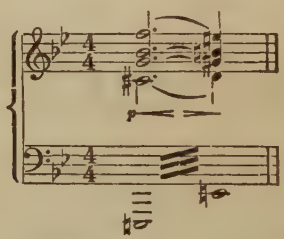


Der Akkord, der auf den C-Dur-Akkord mit dem 2. Takt folgt, ist die Dominantform: f-a-c-es-g, wie sie erst gegen Ende des Taktes klar heraustritt; zuerst erscheint eine Nebentoneinstellung von b zu a, ferner der Ton fis in doppeltem Sinne als frei eintretender Nebenton, in der Oberstimme aufwärts gerichtet zu g, dann (mit dem 2. Viertel) in der Mittelstimme abwärtsstrebend, also eigentlich als ges, zum f.

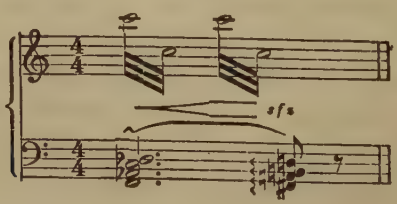
Daß in solcher Art der gleiche Ton in zweifach gerichteter Spannung erscheint, kommt häufig bei Wagner vor, und diese Erscheinung kennzeichnet für sich, welcher Kräftezusammenballung in einem Akkord die Alteration fähig ist. Auch das Umgekehrte kommt mit der Steigerung des Alterationsstiles vor, Ersetzung eines Akkordtones durch seine beiden Nebentöne. Zugleich zeigt gerade auch ein Akkord wie der letzterwähnte aus den „Meistersingern", welche besondere Fähigkeit solchen Spannungsklängen innewohnt, dem musikalischen Gehör akustische Dissonanzen erträglich zu machen; diese verblassen eben in ihrer Wirkung überhaupt, wenn von ihnen auf die ganz andere Art der energetischen Spannwirkungen abgelenkt wird.

Aus vierfacher Nebentoneinstellung entsteht der erste Akkord des folgenden Motivs:

(Wagner, „Götterdämmerung".)

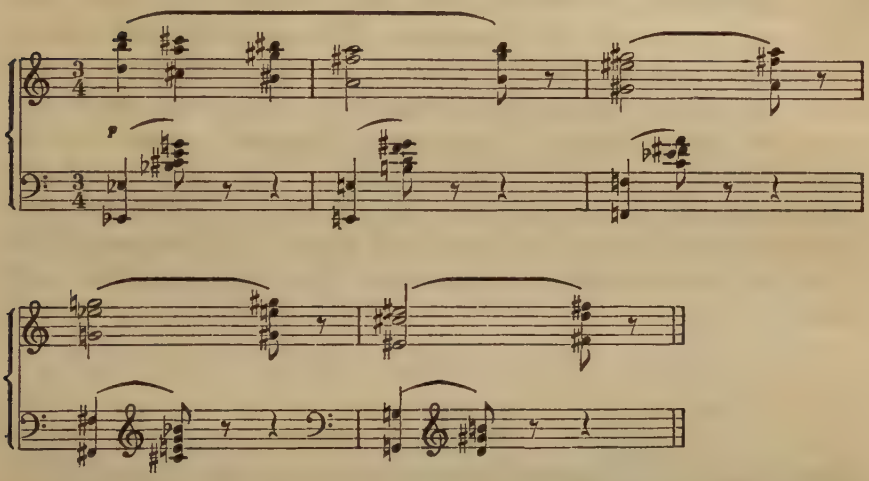
No. 71

Er ist eine Einfassung des Lösungsklanges E^7 mit Spannungstönen, drei tieferen und einem von oben wirkenden. Zu großer, expressiver Gewalt steigert die modernere Entwicklung seit Wagner diese Nebentongebilde; vgl. z. B. den folgenden Takt, wo der erste Akkord eine vierfache Leittoneinstellung zum zweiten ist:

(Rich. Strauß, „Salome".)

No. 72.

Die sf-Auflösung betont noch nach Phrasierung und äußerer Dynamik die innere, den wilden, explosiven Spannungscharakter.

Diese ganze Technik ist überhaupt bei Rich. Strauß sehr kühn und über Wagner hinaus gesteigert, z B.:

(aus „Salome")

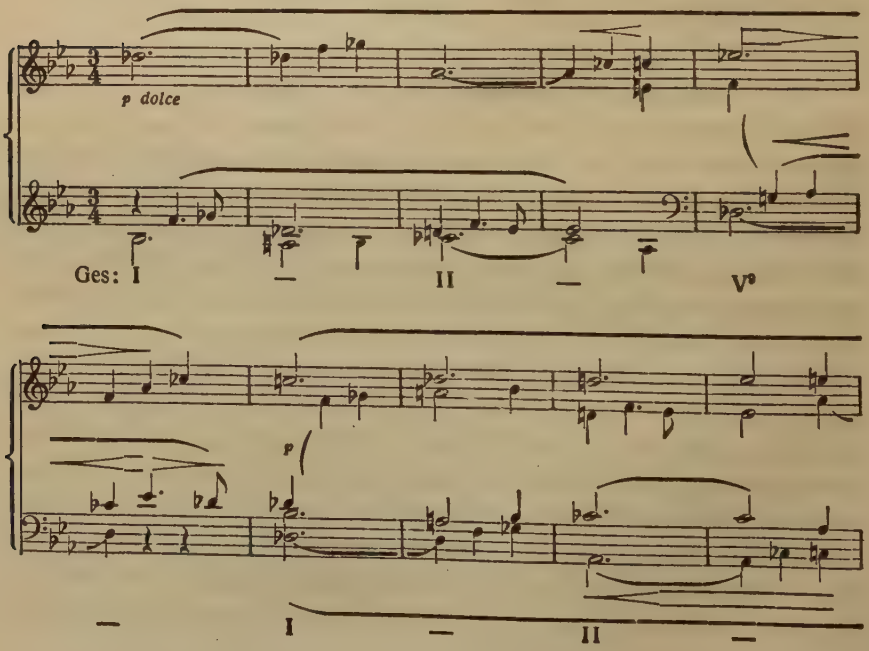
No. 73.

Die Klänge zu Taktanfang sind Vorhaltsakkorde, frei eintretende Nebentoneinstellungen, u. z. ganztonweise und chromatische; aber das Satzbild wird dadurch verwirrender, daß mit der Auflösung zugleich auch schon chromatische Veränderungen eintreten; z. B. im zweiten Takt g, nachdem in den oberen Stimmen zuerst das fis ganztonweise ins gis vom Begleitakkord gezielt hatte, der aber in der unruhig flimmernden Bewegtheit dieser Harmonik bereits im dritten Viertel aufgehoben ist, um einer neuen Harmonie Platz zu machen; im vierten Takt ist der Ton e s (eigentlich dis) Spannungston zu e, aber mit der Auflösung rückt zugleich auch das g der anderen Stimme ins gis und somit zu einem andern Akkord weiter, u. s. f. Auch die Baßtöne der Taktanfänge sind durchwegs chromatische Spannungstöne vor dem Begleitakkord, z. B. es (dis) vor e, e vor f, f (eis) vor fis, u. s. w. Schon der erste Takt zeigt mit dem ersten Viertel eine frei eintretende Vorhaltsbildung zum Akkord cis-e-g-b; im zweiten Vier-

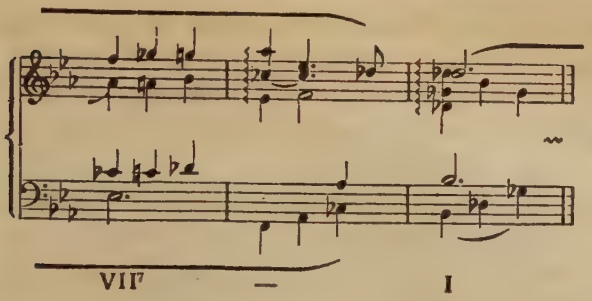
tel erscheint noch das a als Durchgangston gegen g zu, setzt sich aber nicht mehr nach diesem, sondern bereits nach gis, in einen neuen Akkord, fort. Alles das zeigt, um Wievieles die Chromatik noch beweglicher wird.

Chromatische Abänderung von Akkordtönen aus und die Nebentoneinstellung erscheinen, wie auch schon vom ersten Akkord an hervortrat, im intensiven Alterationsstil fast immer gleichzeitig und ineinanderwirkend. Zur Kennzeichnung, wie stark sie oft die Klangbilder ganzer Satzfortschreitungen von einfacher harmonischer Grundlage abändern, mögen einige kurze Hinweise aus dem „Tristan" dienen. Sie zeigen zugleich, wie neben den frei eintretenden akkordlichen Alterationen auch überall die melodische Chromatik der Linien und Motive gleichzeitig in Durchgängen, Nebennoten u. s. w. das Satzbild reich durchwirkt. Z. B.:

(aus dem 1. Akt, 3. Szene)

No. 74.





Die in Bezifferung beigeschriebene kadenzierende Unterlage dieses Satzes, der an die in Nr. 20 angeführen vier Takte anschließt, ist im 1. Takt (ges-dur) leicht zu erkennen, wo in charakteristischer Weise eine motivische Stimme mit dem Halbtonvorhalt f zu ges frei einsetzt, schwieriger in den folgenden; im 2. Takt ist das a der tiefsten Stimme (Viola) Nebennote zu b. Der Akkord des dritten und vierten ist as-ces-es (ges II.), wobei im dritten die Mittelstimme den Akkordton es erst motivisch umspielt (mit den Tönen d und f); es wäre also auch hier falsche, rein mechanische Klanganalyse, den Akkord als d-f-as-ces, wie er äußerlich zuerst erscheint, aufzufassen. Die Durchgangs- und Nebentonbildungen vom 4. und 5. Takt sind leicht zu verstehen. Im 7. Takt ist der Akkord Ges-Dur, das c der Oberstimme chromatischer Durchgang ins des. Ebenso ist im 8. Takt der Akkord der Ges-Dur-Dreiklang, der erst mit dem letzten Viertel in reiner Form auftritt, nicht der übermäßige Dreiklang, der dem äußern Klangbild nach zuerst erscheint;[1]) a ist chromatischer Nebenton zu b. Die Harmonie im 9. Takt ist analog der des dritten der as-Moll-Dreiklang, mit gleicher motivischer Umspielung in der mittleren, und d als chromatischem Durchgang in der Oberstimme. Die leichteren chro-

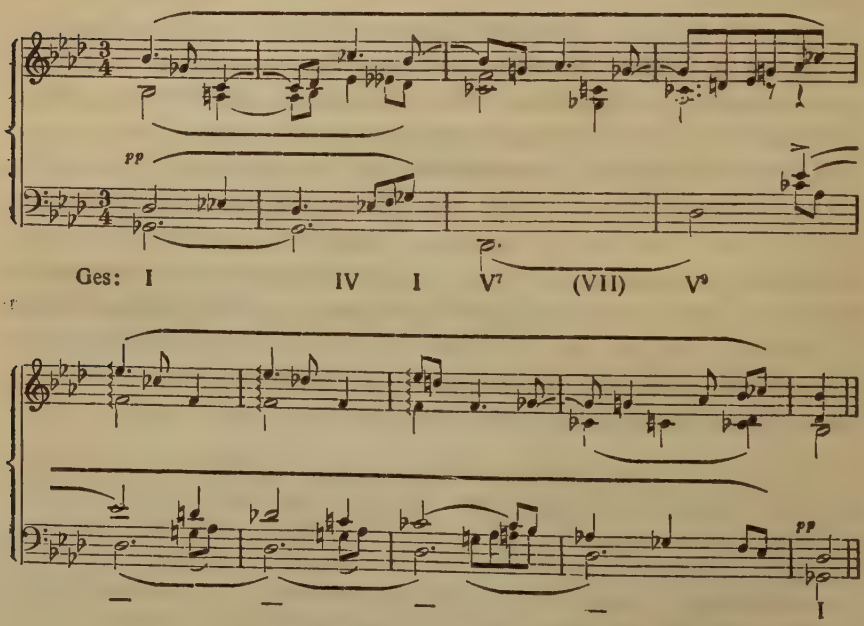
[1]) Die *übermäßigen* Dreiklänge, die mit ihren strahlenden, hochgespannten zwei Durterzen die Neuromantik besonders liebt, dringen wie hier über all mit dem Alterationsstil häufig im Fluß der Klangformen hervor; übrigens verwendet sie Wagner im „Tristan", wo er überhaupt die getrübteren Akkordformen bevorzugt, weniger als z. B. in den „Nibelungen" und seinen sonstigen Werken. Dort sind sie auch meist heller und selbständiger verwertet, d. h. als frei eintretende Akkorde, namentlich schon in Motivharmonisierungen, während sie im „Tristan" mehr wie im vorliegenden Fall im Gewebe der chromatischen Stimmen aufscheinen.

matischen Modifizierungen der übrigen Takte sind an Hand der beigefügten Bezifferung leicht zu verstehen. In den 11. und 12. Takt leuchtet der motivische erste Akkord des Vorspiels herein, (f-as-ces-es, hier als ges VII), wie er auch schon die unmittelbar vorangehenden Takte (Nr. 20) beherrscht.

Ueberblickt man daher die ganze Struktur, so geht trotz der reich wechselnden Klangbilder doch nur immer von zwei zu zwei Takten ein Akkordwechsel vor sich, überdies ist die Stufenfolge höchst einfach, fast primitiv zu nennen.

Starke Alterationen dieser Art, zugleich Vorhalts- und Durchgangschromatik zeigt auch das Motiv der „Liebesversunkenheit", das vom II. Akt an auftritt, z. B. in folgender Fassung, in welcher die sonst noch mannigfachen Abänderungen unterworfene Motivbildung nach Brangänes erstem Wachtgesang eintritt, gleichfalls in Ges-Dur.

No. 75.



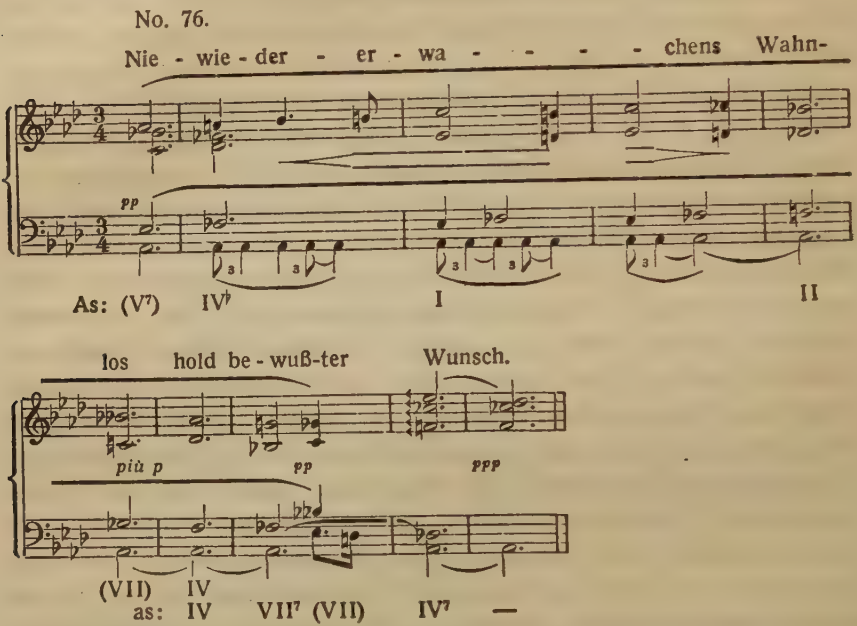
Im ersten Takt zeigt das dritte Viertel eine Klangform, die gar nicht als eigene tonale Harmonie, sondern als Spannungsakkord

zu verstehen ist, der sich als melodisch bedingte Einstellung von Nebentönen zum Akkord des ersten Viertels vom 2. Takt (Ges-Dur-Dreiklang) ergibt: a und c der obern Stimmen als Halbtonvorhalte zu b und des, das eses als Nebennote zu des; die motivische Teilfigur, die vom Anfang bis zum zweiten Achtel des 2. Taktes reicht, ruht demnach auf dem gleichbleibenden Akkord als Unterlage. — Im 2. Takt erscheint im zweiten Viertel der Akkord ces-es-ges; im 3. Takt über des als Orgelpunkt im dritten Viertel der Klang c-es-ges als zwischendominantische Einschiebung (VII) zum nachfolgenden Akkord auf Des (V^9), wobei das vorhaltsartig eingeführte ges der Oberstimme sich erst mit dem f des nächsten Taktes auflöst, nachdem die Oberstimme zwischendurch noch die Non es mit ihrem Halbtonvorhalt d berührt hat. Der gleiche Akkord V^9 beherrscht den nächsten, 5. Takt; in diesem entsteht, analog wie im 1. Takt, mit dem dritten Viertel ein Spannungsakkord, nur s c h e i n b a r eine selbständige Harmonie, indem ein d durchgehend zwischen es und des, und gleichzeitig in der tiefsten Stimme ein g als Halbtonvorhalt zu as erscheint; Lösungsakkord ist wieder mit dem Anfang des 6. Taktes V^9 (des-f-as-ces-es). Analog erscheint auch in diesem Takt (mit dem dritten Viertel) ein Spannungsakkord, der aus Nebentoneinstellung hervorgeht: im Baß wieder g als Halbtonvorhalt zu as, in der nächsthöheren Stimme diesmal c als Durchgang von des zu ces. Die dominantische Harmonie V^9 erstreckt sich noch über den ganzen 7. und 8. Takt, die auch von mehrfachen Durchgangsbildungen durchsetzt sind. Mit dem 9. Takt, dem Wiederbeginn der Melodie, Lösung nach dem Ges-Dur-Dreiklang.

Mithin zeigt auch der ganze achttaktige Satz eine höchst einfache kadenzierende Grundlage, so schwer entzifferbare Klangbilder sich auch herausbilden; vom 4. Takt an liegt sogar eine einzige dominantische Harmonie unverändert bis zum Abschluß. Alle übrigen reichen Klangbilder webt die Alteration in den Satz hinein. Auch hier zeigen sich, wie sehr häufig im „Tristan", als Lösungsharmonien dissonante Nonenakkorde. (Vorgreifend sei auch noch im 7. Takt auf die technisch bemerkenswerte Erscheinung des hängenbleibenden, d. h. nicht melodisch weitergeleiteten d verwiesen, eine später (V. Abschnitt.) zu besprechende Eigen-

tümlichkeit, die von der starken Unabhängigkeit der melodischen Züge zeugt.

Starke Alterationschromatik enthält z. B. auch der folgende Abschluß des Zwiegesangs „O sink hernieder . . . “ aus dem II. Akt:

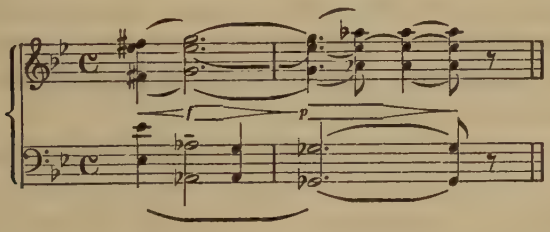


Im Einzelnen stellt sich der Entwicklungsweg folgendermaßen dar: Tonart ist As-Dur. As bleibt durchwegs als Orgelpunkt liegen. Die ersten zwei angeführten Takte sind (V^7) IV; denn der Akkord vom 2. Takt, in den sich die vorangehende Zwischendominante löst, ist ursprünglich der Dreiklang auf d e s, die Mollform ergibt sich aus der Erniedrigung der Terz als Alterationsstrebung zur Quint der Tonika (Mollsubdominante in Dur); zugleich aber leitet die Oberstimme im chromatischen Durchgang durch a bis ins c des nächsten Taktes. 3. und 4. Takt sind As I, im letzten Viertel beidemale durch chromatische Nebentonausweichungen entstellt; aber im 4. Takt führt diese nicht zurück, sondern im Durchgang weiter (statt h ist dementsprechend diesmal auch ces geschrieben), und sie leitet mit dem 5. Takt nach As II (b-des-f), von hier in chromatischer Weiterrückung (alles über as als Orgel-

punkt) in die Harmonie des 6. Taktes, c-(es)-ges-heses, die tonal als verminderter Septakkord von zwischendominantischer Funktion zum nachfolgenden Akkord auf d e s aufgefaßt erscheint. Von hier Uebergang von As-Dur nach as-Moll; (ein solches stetiges Schwanken zwischen Dur und Moll zeigt auch schon, wie es in der romantischen Musik häufig ist, der ganze vorangehende Zwiegesang). Der 8. Takt bringt von as-Moll die VII. Stufe (g-b-des-fes), im letzten Viertel c-es-ges-heses als verminderten Septakkord, der zwischendominantisch zu IV^7 der letztangeführten Takte eingeschoben ist, (e s im vorletzten Takt ist frei eintretender Vorhalt.)

Für den intensiven Alterationsstil ist es ein eigentümliches Merkmal, daß er nicht nur vor Septen und Nonen Spannungstöne bringt, sondern vor Tönen, die selbst im Akkord schon Alterationen darstellen.[1]) Man betrachte daraufhin die folgenden Anfangstakte eines Liedes von Wolf, die schon wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Beginn des „Tristan" interessieren; auch sonst zeigen sie ungemein Charakteristisches:

Hugo Wolf, „Seufzer" (Mörike-Lieder II.)

No. 77.

Die Harmonie ist durchgängig: fis-as-c-es, eine Alteration des verminderten Septakkords von g-Moll; das langgehaltene g der Oberstimme ist chromatisch durchgehender Spannungston vor dem as, trotzdem dieses im Akkord selbst Alteration ist. Be-

[1]) Eine bemerkenswerte und kühne Vorerscheinung hievon kann man schon im 17. Jahrhundert finden; Heinrich Schütz bringt übermäßige Dreiklänge, (die er überhaupt so häufig und in so großen Wirkungen bringt wie kein Meister mehr vor Wagner) oft zugleich mit starken Vorhaltswirkungen, und dies sogar in unbegleiteten Chorwerken.

merkenswert ist zunächst noch, wie die Baßstimme im Abstieg ges statt fis notiert, ein Ausdruck der Bewegungsstrebungen. Aber der erste Takt spielt noch gegen eine andere Auffassungsart hinüber: es scheint zunächst, als würde sich mit dem zweiten Viertel g VII nach g IV weiterbewegen, wobei der Baßton as Spannungston zu g wäre. Dieses Schwanken in der inneren Dynamik bei der Alteration ist für die Hochromantik charakteristisch; es ist im Grunde nur eine Steigerung der inneren Spannungswandlungen, die schon jeder einfachen Enharmonik zugrunde liegen; die zweite Auffassung ist aber nur eine scheinbare, sosehr jenes unbestimmte Hinüberspielen zu anderer Erfassungsart zum Wesen der Erscheinung gehört; denn schon mit der äußeren Dynamik, dem Schwellen zum Forte mit dem zweiten Viertel und dem Diminuendo gegen das Motivende, weist Wolf darauf hin, daß er den zweiten Melodieton, das g, als Spannungston empfindet, der in das as strebt, vom Baßton ges (fis) des zweiten Taktes noch intensiver zur Fortschreitung nach der Höhe zu fortgedrängt. (Dies im Gegensatz zu Wagner, bei dem im viertönigen chromatischen Liebesmotiv der erste, dann wieder der dritte Ton akkordfremd ist.) In dem Liede von Wolf erfahren diese Anfangstakte zunächst eine Wiederholung, der Schlußakkord behält somit seine ursprüngliche Auffassung, nach dem zweitenmale erfährt er dann eine Umdeutung nach des-Moll.

Eine der kühnsten und bedeutendsten Steigerungen erfuhr der intensive Alterationsstil durch Bruckner, z. B. im Scherzo seiner IX. Symphonie. Gleich der Anfang gibt ein Bild davon. Er beginnt mit einem Akkord sehr eigentümlicher Art, der aber samt seiner Weiterführung nur dann voll und richtig erfaßt werden kann, wenn man von seiner inneren Schwankungsmöglichkeit zu verschiedener Bedeutung ausgeht:

No. 78.

Auf die Haupttonart d-Moll bezogen, wäre dieser Akkord (der sich übrigens der Form nach[1]) auch mit dem ersten „Tristan"-Akkord deckt!) zunächst als eine Alteration des verminderten Septakkordes von d-Moll, cis-e-g-b, nämlich mit Erhöhung der Quint zu gis, zu verstehen. Er gelangt aber erst in einer eigentümlichen Weise und nach langem Umschweifen im 42. Takt nach d-Moll. Bruckner erhöht nämlich die zu diesem Tonika-Akkord gerichtete Spannung, indem er — in echt romantischer Empfindungsweise — erst andere verborgene (enharmonische) Möglichkeiten des Akkordes herausholt, sie fortentwickelt, die Harmonik dabei bis hoch in die Kreuztonarten steigert, aus diesen wieder die Ausgangsform herausspringen läßt, um sie dann erst (unter Hinzufügung einer weiteren Alteration) nach der d-Moll-Tonika zu lösen. Dieser Weg vollzieht sich in folgenden Hauptwendungen, deren gesamter Zusammenhang hier wegen seiner großen Ausdehnung nicht angeführt werden kann und an Hand der Partitur oder Klavierbearbeitung leicht zu verfolgen ist.

Zunächst faßt Bruckner den Akkord tonal als h VII (ais-cis-e-gis) auf und leitet ihn nach hIII^7 (d-fis-a-cis):

(Takt 12 und 13):

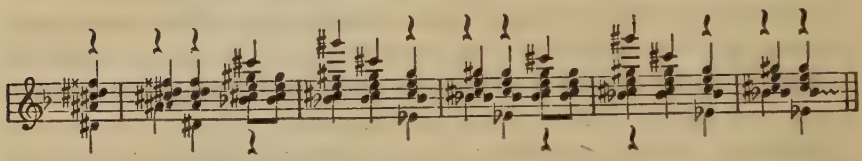
No 79.

(Damit erfährt der Akkord eine Umdeutung ganz gleicher Art wie wiederholt der erste „Tristan-Akkord", neu ist hingegen die Idee, die in seiner Spannungsauffassung zutage tritt, damit natürlich auch die ganze Wirkung.) Der Klang D^7 wird nun als fis VI^7 gedeutet, führt ins fis-Moll nach der VII. (23. Takt), V. (25. Takt) und VI. (27. Takt) (wobei letzterer Akkord, dis-fis-a-cis, sich wieder mit dem ersten der Form nach deckt); hierauf folgt (30. Takt) Dis^7 (dis-fisis-ais-cis), zunächst als Zwischendominante zu fis II zu verstehen; diese Stufe folgt aber nicht mehr, vielmehr tritt hier Umdeutung nach gis-Moll selbst ein, und

[1]) Man erkennt dies am schnellsten, wenn man das *b* in die tiefere Oktave verlegt und die übrigen Töne an ihrer Stelle läßt.

es folgt auf diese Dominante von gis-Moll dessen II. Stufe: ais-cis-e-gis, (34. Takt), womit der Akkord vom ersten Anfang wieder gebildet ist; er erscheint auch gleich in der Schreibweise mit b statt ais und wird jetzt erst dementsprechend als Alteration von dVII weitergeleitet; zu ihm tritt aber diesmal noch ein e s im Baß, welches als motivischer Orgelpunkt vom vorangehenden Akkord (dort noch als d i s) liegen bleibt:[1])

(Takt 33 — 38.)

No. 80.

Damit ist die Alteration gegenüber dem Akkord des ersten Einsatzes (s. Nr. 78) noch gesteigert; seine Terz erscheint als e u n d e s z u g l e i c h, ersteres strebt ins f vom d-Moll-Akkord, letzteres abwärts ins d; von hier aus erfolgt erst im 42. Takt die Auflösung, u. z. nur ins unisone d; die Spannung vom letzten Akkord ist so groß, daß das Antönen vom Grundton allein genügt, um darüber den ganzen Akkord als Lösung der übrigen Spannungstöne zu verspüren. Ja, Bruckner scheint empfunden zu haben, daß die Dynamik der enormen Spannungslösung wuchtiger wirkt, wenn diese über dem d in den übrigen Tönen unbewußt, nur psychisch vollzogen wird, und daß das wirkliche Erklingen der Töne demgegenüber nur als Vergröberung, als schwerfälliger Ballast des höchstgesteigerten energetischen Vorgangs wirken würde. (Im Einklang damit beachte man auch die Pause vor der Auflösung.)

Bruckner steigert demnach die Spannung der ersten Alterationsbildung, indem er erst die rein klanglichen Möglichkeiten

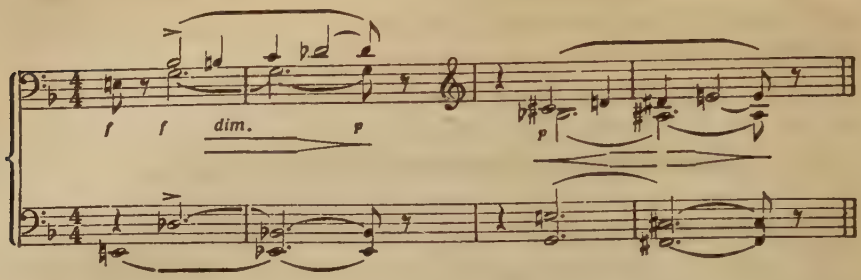
[1]) Etwas außerordentlich Feinsinniges bemerkt (innerhalb einer sonst nicht ganz übereinstimmenden Erklärung) Heinr. R i e t s c h („Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", 2. Aufl., S. 60), der diesem Scherzo-Beginn seine Aufmerksamkeit zuwendet: daß nämlich alle diese Harmonien den Ton cis, den Leitton von d-Moll festhalten.

des Akkords sammelt, mit ihnen ein längeres Spiel treibt und in noch verstärkte Spannungsform vor der eigentlichen Kraftausladung zurückleitet.

Entstellung der Klänge und Klangfortschreitungen.

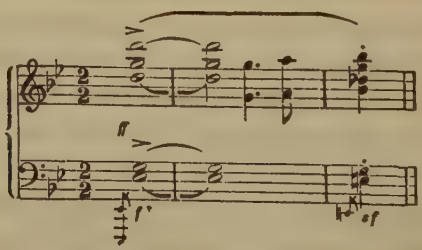
Wie alle hier und schon im II. Abschnitt angeführten Beispiele zeigen, bewirken es die chromatische Veränderung eines Akkordtones und die Nebentoneinstellung, daß mit den Entstellungen am äußern Klangbild auch das Verhältnis von Spannungs- und Lösungsakkord ganz andere Klanggebilde vortäuschen kann, als sie wirklich darstellen, wenn man sie auf ihre Grundfolge zurückführt; und dies vornehmlich dadurch, daß die Spannungsakkorde sich oft mit Formen decken, die an sich einfach und überdies in ihrer Schreibweise ungenau vereinfacht, d. h. nicht so notiert sind, wie es der Leittonfunktion der einzelnen Töne entspräche. Wie schon im II. Abschnitt (1. Kap.) die verschiedenen Harmonisierungen vom chromatischen Hauptmotiv des „Tristan" zeigten, sind die Spannungsakkorde gegenüber den Lösungsakkorden bei Wagner noch fast durchwegs dominantisch oder subdominantisch oder identisch. Erst nach Wagner, insbesondere von Hugo Wolf an, geht der Alterationsstil stark hierüber hinaus und setzt auch bei den verschiedensten anderen ursprünglichen Klangfolgen zu intensiver Verzerrung der ursprünglichen Verhältnisse an. Denn eine Eigentümlichkeit vom Alterationsstil des „Tristan", die schon kurz zu streifen war, beruht in der bemerkenswerten Erscheinung, daß zwar bei einfacheren Klangf o r m e n komplizierte, entfernte Verhältnisse in den Klangv e r b i n d u n g e n überall hervordringen, daß hingegen die stärker durch Alteration entstellten Klänge auf sehr einfache zugrundeliegende Klangfolgen zurückzuführen sind.

Identische Spannungsakkorde, die andere Klänge und Klangfolgen vortäuschen, zeigte z. B. auch die zweimalige Folge des chromatischen Liebesmotivs in diesen Takten (kurz vor Abschluß des II. Aktes):

No. 81.

Der erste Akkord ist wie der des zweiten Taktes Es^7, nur mit Leittoneinstellung, e (eigentlich fes) zu es. Ebenso sind der dritte und vierte Takt identisch; im Spannungsakkord erscheint g als Strebeton vor fis; im übrigen verwirrt die Schreibweise, die b statt ais notiert (vermutlich noch aus dem Zusammenhang des vorangehenden Es^7), und sie vereinfacht hier das Gesamtbild der Klangnotierung im Einklang mit der Akkordform an sich, die ebenfalls irreleiten könnte; sie deckt sich wieder mit einem verminderten Septakkord, ohne dem aber ihrem Sinn und ihrer innern Dynamik nach zu entsprechen; bezeichnender Weise ist auch die Wirkung eine ganz andere, nämlich spezifischer Alterationscharakter. (Das Entsprechende vgl. auch schon in Nr. 9, oder 65).

Als Lösungs- und Spannungsakkord stellt sich auch die Harmonik dar, in der mit den ersten Takten vom Vorspiel des II. Aufzuges das „Tagesmotiv" als scharfer, greller Akzent der anschließenden großen Nachtsymphonie vorangeht:

No. 82.



Auf den Lösungsklang, den verminderten Septakkord e-g-b-des, ist die Spannung des ganzen vorangehenden Motivteiles ge-

richtet, dem der gleiche Klang zugrundeliegt, indem nur die beiden Außenstimmen frei eintretende Leittöne zu diesem bilden: d zu des und es (eigentlich dis) zu e. Die Harmonisierung wäre falsch verstanden und falsch empfunden, wenn man den ersten Akkord tonal, als Septakkord auf Es deutete.

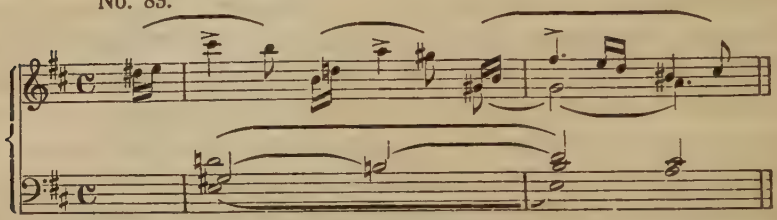
Zugleich zeigt die Alteration dieses Akkords ein plastisches Gegenbild zu der im Einleitungsakkord vom I. Vorspiel beobachteten Alteration, die nach Weitung des Akkords drängt, ihn auseinanderzureißen scheint: hier entsteht eine Zusammenballung zu Spannungen, die den Akkord in sich verkrampft erscheinen lassen und einer Verengung zustreben. Bei der mehrfachen Kombination von Leittonbildungen findet man überhaupt seltener einseitig gerichtete Tonstrebungen; die intensive Alteration sucht die Spannungen ihres kraftvollen Gegeneinanderwirkens im Akkord. Zugleich kann man bei den erwähnten zwei Fällen auch deutlich erkennen, wie auch diese Wirkungen ganz aus dem Zusammenhang mit einer Symbolik der Klangspannungen in Erscheinung treten, wenn man dem ersten Vorspielakkord mit seinem Drang und Aussehnen ins Unendliche die motivische Bedeutung der drei ersten Takte vom II. Vorspiel gegenüberhält: das grelle Aufblitzen vom „Tagesmotiv", dessen weitausgreifender Akkord mit dem 3. Takt zusammenbricht und sich zu den milden Harmonien des nächtlichen Naturwebens verengt, (denen es als Gegensatzsymbol vorangestellt ist).

Dieser Anfang vom Vorspiel zum II. Akt weist neben dem chromatischen Liebesmotiv im Einleitungsakkord vom I. Akt und weiter neben dem Einsatz vom Vorspiel zum III. Akt (s. Nr. 4) überdies noch charakteristisch auf einen Gegensatz zur klassischen Motivharmonisierung, der in der späteren Romantik mit dem Uebergang zum Alterationsstil gegeben ist. Die klassischen Themen beginnen in einem gewissen Festigkeitsgefühl mit dem Grundton oder wenigstens mit der Quint des Tonika- oder Dominantakkords; wie sehr auch hier dieses in Allem zutage tretende Fundamentgefühl einem Spannungsgefühl weicht, kennzeichnet sich sehr charakteristisch darin, daß im „Tristan" in allen drei Aktanfängen die ersten Motivtöne intensive Dissonanzstrebungen, akkordfremde Spannungstöne sind. Dies ist im Grunde nur eine

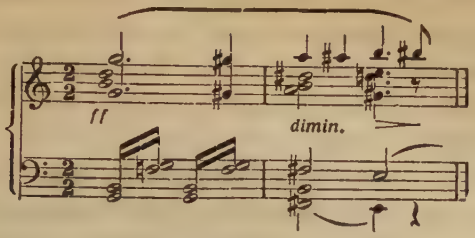
Steigerung der schon erwähnten, im Gegensatz zum Klassizismus charakteristischen Anfänge mit dem Terzton.

Ueberhaupt zeigt sich die Vorliebe für Spannungstöne, vornehmlich für Nebentoneinstellungen, schon an der Melodie, und das mitunter noch innerhalb einer ganz schlichten, sonst nicht alterierten Harmonik. Schon die frühe Romantik bringt viele Melodien so harmonisiert, daß herausragende Töne akkordfremde Dissonanzen darstellen. Z. B.:

Weber, „Oberon".

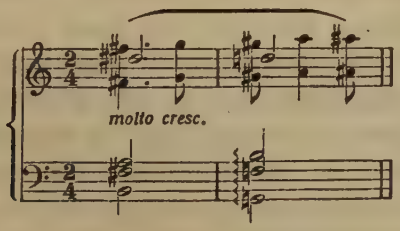
No. 83.

Zu einer im Uebrigen nicht auf Alteration beruhenden Akkordunterlage wirft hier die Melodie ihre ersten drei rhythmisch und melodisch herausspringenden Höhepunktstöne, cis, a und fis, als frei einspringende Anlehnungstöne aus, die von oben in den Akkord dringen, während der letzte akzentuierte Ton, das his, als chromatischer Vorhalt von unten vor das cis tritt, letzteres schon in der Art, die hernach besonders im „Tristan"-Stil häufig wird. Schon Beethoven liebt vielfach diese chromatischen, aufwärts in den Akkordton strebenden Melodietöne, die sich auch sonst bei den Klassikern gelegentlich immer wieder finden. Schumann, Mendelssohn, ebenso Spohr und Marschner bringen sie sehr viel, aber oft weichlich und in gesangsartigem Subjektivismus; diese frei eingeführten melodischen Vorhaltstöne gewinnen damit wieder eine gewisse Verwandtschaft und Rückannäherung zu ihren ältesten historischen Vorerscheinungen, den „Appoggiaturen" der italienischen Gesangskunst.

Wie stark aber auch die Fortschreitungsverhältnisse selbst mit den Verzerrungen des Spannungsakkords entstellt erscheinen, zeigen z. B. die folgenden Takte (aus der 2. Szene vom II. Akt):

No. 84.

Der Spannungsakkord (scheinbar G^7) ist auch hier identisch mit dem Lösungsakkord H^7; d (eigentlich cisis) ist als Leitton zu dis aufgefaßt, g und f als beiderseitige Leittonstrebungen ins fis, während das g der Oberstimme chromatisch aufwärts durch gis ins a überleitet. Scheinbar läge also hier eine mediantische Fortschreitung (G^7-H^7) vor, die sich aber, als Alteration verstanden, weitaus einfacher und ganz anders darstellt. Hingegen liegt hier zugleich im ersten Akkord eine enharmonische Umdeutung und Modulation mittels dieser vor; denn aus dem vorangehenden Zusammenhang ergibt sich der erste Akkord in der Tat als G^7, als einfacher Septakkord, der jedoch in der ausgeführten Weise zu einem intensiven Spannungsakkord enharmonisch umgedeutet und (unter Leittoneinstellungen) damit auf Basis h zurückgekehrt wird.

Scheinbar die genau umgekehrte mediantische Klangfolge zeigt die folgende Harmonisierung, bei der aber wieder der erste Akkord als Spannungsakkord ganz anders zu verstehen ist als er rein klanglich zunächst aussieht:

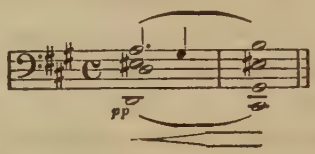
No. 85.



In Wirklichkeit sind die Klangverhältnisse auch hier nicht mediantisch; der als H^7 eintretende Akkord wird als Alteration

von G^7 aufgefaßt, also als identisch mit dem Lösungsakkord, wobei dis (-es) Leitton abwärts zu d ist, das fis aber in der Oberstimme Leitton aufwärts zu g, in der Mittelstimme abwärts (=ges) zu f ist; auch hier also der gleiche Ton nach zwei Seiten zugleich als Spannung ausstrebend.

Scheinbar, d. h. dem Klange nach, sehr fremd, sind z. B. auch die beiden Akkorde im folgenden „Schicksalsmotiv" der „Walküre", der äußern Form nach der D-Moll-Dreiklang vor dem Dominant-Septakkord auf cis:

No. 86.

Wie diesmal schon die Schreibweise zeigt, liegt eine ganz andere Auffassung zugrunde; der erste Akkord ist eine Spannungsentstellung vom zweiten, mit diesem tonal bereits identisch: d ist Nebentoneinstellung von oben zu cis, ebenso das a der höchsten Stimme zum gis, sodaß auch hier der erste Melodieton vom Motiv als dissonanter, akkordfremder Spannungston erscheint; neu hinzutretend ist daher im zweiten Akkord nur noch die Sept h. — Bemerkenswert ist, daß in den allerletzten Takten der „Walküre" (vom 10. Takte vor Schluß an) das Motiv eine Wandlung erfährt und zweimal so eintritt, daß der erste Akkord diesmal in der Tat als der d-Moll-Akkord erscheint, dem auch mit dem zweiten nicht mehr Cis^7, sondern der E-Dur-Dreiklang folgt; hier ist denn auch die Wirkung eine ganz andere; in das langgehaltene E-Dur vom „Feuerzauber" dringt zweimal der d-Moll-Akkord, als eine Klangwirkung, welche die Melancholie in Wotans letztem schmerzlichen Rückblick zu Brunhilde symbolisiert, und dies nicht bloß als stark subdominantische Wendung vom umgebenden E-Dur aus, sondern sogar auch aus dem absoluten Tonartscharakter des d-Moll selbst. Der Alterationscharakter, wie er ursprünglich im ersten Motivakkord d-eis-a lag, ist hier aufgehoben und das Klangbild selbst zusammengefaßt. Die ur-

sprüngliche Spannungsbildung strömt ins Klangliche aus, und die Wandlung dieses Motivs spiegelt damit nichts anderes als den allgemeinsten genetischen und historischen Grundprozeß aller Musik.

Die Alterationsauffassung vereinfacht demnach nicht nur sehr stark, oft überraschend, die Grundtonverhältnisse der Klänge untereinander, sondern sie hat die Kraft, überall die tonalen Zusammenhänge der Musik überhaupt zerfließen zu lassen, indem sie es ermöglicht, jeden noch so einfachen Akkord als Spannungsbildung aufzufassen, seine fundamentalen Verhältnisse vollständig zu verändern.

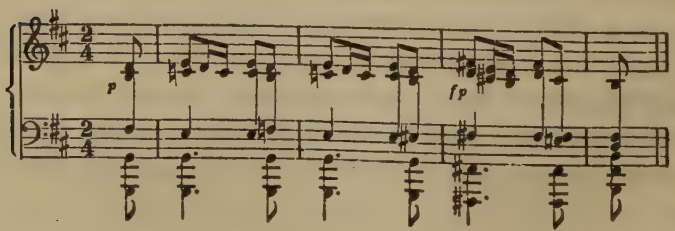
Wie in den erwähnten Fällen ergibt sich der Zusammenhang dieser Erscheinung mit der in enharmonischer Umdeutung beruhenden Modulatonstechnik unmittelbar; die durch Alteration hervorgerufenen Abänderungen am ursprünglichen Akkordbild wecken auch wieder eine andere klangliche Auffassung. Darauf beruht zugleich die ungeheure Labilität in den Klängen und Tonartswandlungen, wie sie der Alterationsstil in immer neuen und unbegrenzten Möglichkeiten zeigt; die linearen Energien sprengen die klanglichen Grundlagen auseinander und rufen den Reiz schrofferer Klangfolgen hervor. Die Alterationsstrebungen führen demnach ihrerseits zur gleichen Erscheinung wie auf anderm Wege die vorhin verfolgten tonalen Weitungsprozesse; während diese unmittelbar an den Klang*verhältnissen* ansetzen und sie dehnen, ist bei der Alteration, die an den Klang*formen* ansetzt, die Weitung der Klangverhältnisse nur eine scheinbare; (zu einer wirklichen wird sie erst, indem man die äußerlich erstehenden, entstellten Formen modulatorisch auf enharmonischem Wege umdeutet und sie so auffaßt, wie sie sich rein klanglich darstellen); dem äußeren Bilde nach führen aber beide Entwicklungswege wieder zusammen, wie sie auch an ihrer Wurzel verwandt sind; die verschiedenartige (hier durch den Klang, dort durch die Klangfortschreitungen gehende) Auswirkung der in der Tiefe erspannten Bewegungsvorgänge führt zu einer Zerstäubung des harmonischen Oberflächenbildes in unruhig flimmerndes Kolorit.

Verbindung mit der Enharmonik.

Das Prinzip der Enharmonik, das schon vom ersten Akkord an in seiner Bedeutung hervortrat, greift im intensiven Alterationsstil sehr weit aus. Die stärksten Vorgänger konnte Wagner auch darin in Schubert und vor allem technisch in Spohr finden. Die enharmonische Umdeutung nur einzelner Töne eines Akkords findet sich vom 18. Jahrhundert an hauptsächlich bei verminderten Sept-Akkorden; aber auch die Verbindung von Alteration mit enharmonischer Umdeutung ist noch bei den Klassikern am häufigsten, wenn auch durchaus nicht ausschließlich, bei verminderten Sept-Akkorden zu finden; der typische Weg ist hiebei der, daß durch Alteration eines Tones der verminderte Septakkord die äußere Form eines Dominantseptakkords (von anderem Grundton) gewinnt und dementsprechend umgedeutet wird, oder der umgekehrte Vorgang (z. B. indem fis-as-c-es, eine in der Terz alterierte verminderte Form, sich enharmonisch mit as-c-es-ges deckt). Verschiedene Wendungen, die darauf beruhen, stellen eine sehr häufige Modulationstechnik bei den Klassikern dar. Schon mit dem Uebergang zur Romantik werden auch die anderen unerschöpflichen, aus enharmonischer Umdeutung alterierter Akkorde gebildeten Möglichkeiten weitaus reicher ausgewertet als bei den Klassikern, aber auch hier bleiben noch die Wendungen der erwähnten Art lange die häufigsten; namentlich Schubert verwendet hiebei die vom verminderten Sept-Akkord ausgehenden Alterationen in Wirkungen üppigster Pracht; sie durchsetzen seine Harmonik und Modulationstechnik in ungemein reicher und farbiger Weise, z. B.:

(„Einsamkeit", aus der „Winterreise").

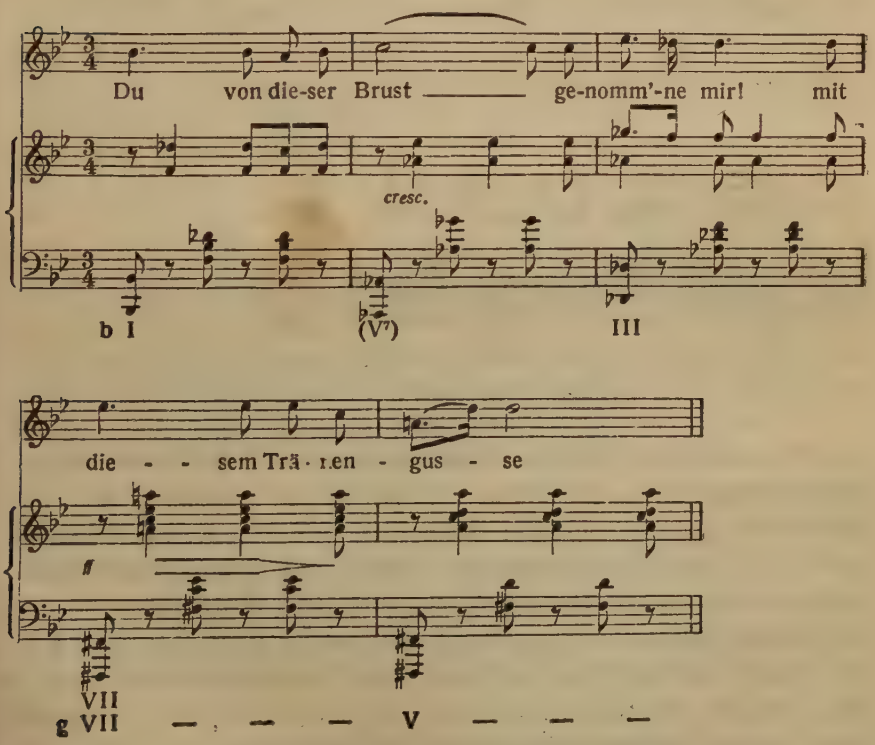
No. 87.



Der Akkord g-h-d-f, der wiederholt als C V^7 aufgenommen ist, erscheint im 3. Takt als eis-g-h-d, d. i. in der Auffassung vom verminderten Sept-Akkord eis-gis-h-d mit Leittonschärfung von gis zu g, und in verblüffender Klangwirkung dementsprechend zum Quartsext-Akkord über fis und nach h-Moll weitergeleitet. Dies oder auch der umgekehrte Vorgang der modulatorischen Umdeutung eines alterierten verminderten Sept-Akkords zu einem Dominantseptakkord findet sich fast in jedem Werk Schuberts.

Die folgenden drei, höchst beachtenswerten Parallelstellen aus seinem Lied „Sei mir gegrüßt" zeigen erst eine einfache Enharmonik, dann ihre Verbindung mit Alteration:

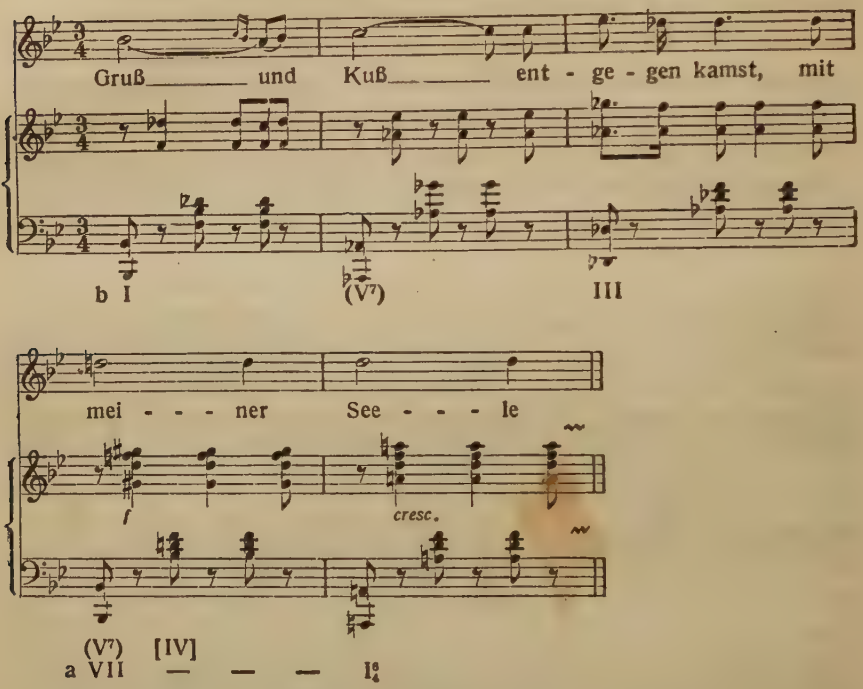
No 88.



Die prachtvolle Wendung von b-Moll nach g-Moll beruht, wie aus der beigefügten Bezifferung leicht ersichtlich, darin, daß

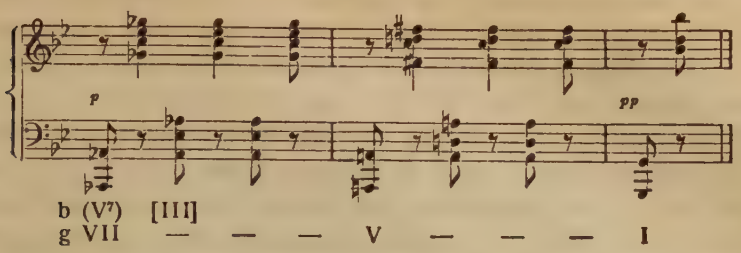
der vierte Takt, ursprünglich a-c-es-ges zu fis-a-c-es (g VII) umgedeutet erscheint. In der folgenden Stelle ist die harmonische Wendung gesteigert:

No. 89.



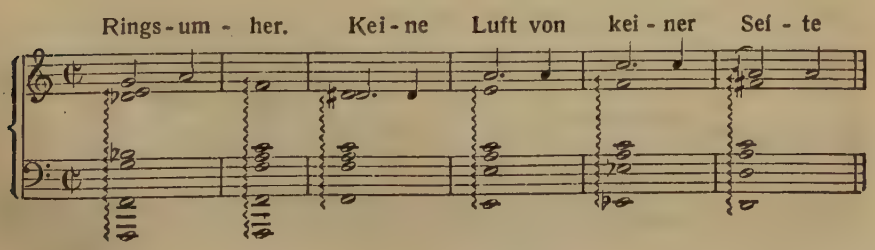
Die ersten drei Takte sind die gleichen in b-Moll; der Akkord des vierten tritt als b-d-f-as ein, Zwischendominante zur Subdominante auf e s, welch letztere aber (wie die eckige Klammer andeutet) nicht mehr erscheint, indem die Zwischendominante selbst schon umgedeutet wird: sie erhält die Bedeutung des verminderten Septakkords gis-h-d-f, aber unter Alteration von h zu b; dieser zielt auf den nachfolgenden Quartsextakkord, u. z. in der üblichen Art auf seinen Baßton a, (worauf noch Wendung über den C-Dur-Akkord nach g-Moll nachfolgt.)

Schließlich erscheint kurz vor Schluß des Liedes diese Klangfolge:

No. 90.

Der erste Takt ist wieder von b-Moll aus erreicht, als Zwischendominant (V^7) zur III. Stufe; diese tritt aber nicht mehr ein (in der Bezifferung durch eckige Klammer angedeutet), vielmehr erfährt der Dominantklang As^7 eine Umdeutung zu einem Spannungsakkord und wird auf fis-a-c-es zurückgeführt; aber nicht in der Art, daß der Ton as Alteration vom Akkordton a aus bedeute, sondern, wie die Weiterführung zeigt, Nebentoneinstellung (also eigentlich gis) zu diesem Ton, der erst mit dem nächsten Akkord eintritt. Zugleich ein Beleg, wie überall die Nebentoneinstellung zu den gleichartigen Erscheinungen verwendet wird wie die Alteration von einem Akkordton aus.

Aber Schubert geht mit der Ausnützung solcher Verbindungen von Enharmonik mit Alteration für modulatorisches Farbenspiel noch in interessanter Weise weiter; wie er in der besprochenen Art einen Akkord schlechtweg umdeutet, so liebt er es auch, ein und denselben Klang verschiedenemale, und zwar nicht unmittelbar hintereinander, zu intonieren, um ihn jedesmal nach einer anderen Auffassungsart weiterzuleiten, wodurch eine Wirkung entsteht, als würde er den gleichen Klang nacheinander in verschiedenen Farben- und Lichtwirkungen ausstrahlen lassen; z. B. in der folgenden Stelle aus seinem Lied „Meeres Stille“:

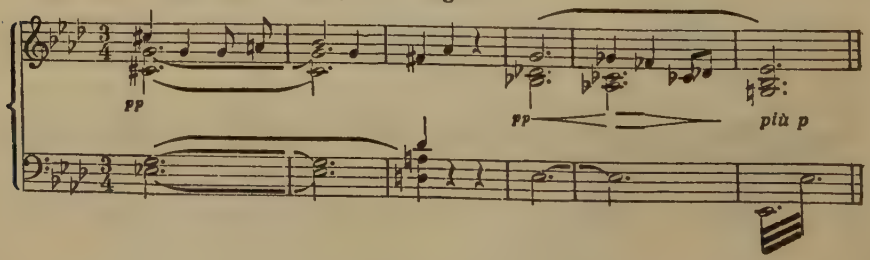
No. 91.



Der Akkord vom 3. Takt wird mit dem fünften Takt wieder angeschlagen; er erscheint das erstemal, nach dem vorangehenden F-Dur-Akkord, zunächst als Dominantform auf f, mit der neu hinzutretenden Sept es, wird aber, wie die Schreibweise zeigt, zur Alteration eines verminderten Septakkords umgedeutet, nämlich zu dis-f (statt fis)-a-c, und dementsprechend in den Quartsext-Akkord auf e weitergeleitet (unter der üblichen Grundtonauffassung vom Baßton der Quartsext-Akkorde); darauf greift Schubert mit dem 5. Takt abermals zum Klang F^7 zurück, faßt und löst ihn aber diesmal anders auf, und zwar wieder nicht als Dominantakkord auf f, wie man ihn beim allerersten Eintritt empfindet, sondern als a VI, ursprünglich f-a-c-e, mit Alteration zu es, (das hier überdies in chromatischem Durchgang steht,) als Spannungston gegen d des nächsten Akkords; dieser ist a IV^7 (und leitet nach den angeführten Takten eine Wendung nach e-Moll ein). Somit schillern eigentlich drei Erfassungsarten des gleichen Klanges in dieser kurzen Strecke ineinander, die des Eintritts (F^7) und der zwei verschiedenen Spannungsformen, in denen sich die beiden Weiterleitungen darstellen.

Damit greift Schuberts unbegrenzte Klangphantasie wieder in genialer Weise einer Modulations- und Farbentechnik vor, die den intensiven Alterationsstil der Neuromantik kennzeichnet. Zwei derartige Beispiele aus Wagners „Tristan" sind etwa die nächstfolgenden; wie die kühn gesteigerte einfache Verbindung von Enharmonik und Alteration schon vom ersten Akkord aus (s. S. 74 ff.) sich in mehrfachen Beispielen darstellte, so liegt hier eine Weitung dieser Idee in der eben besprochenen Art vor, indem auf einen Akkord verschiedenemale von neuem zurückgegriffen, und dieser hiebei jedesmal in verschiedener Umdeutung weitergeleitet wird: (Aus der 3. Szene vom II. Akt)

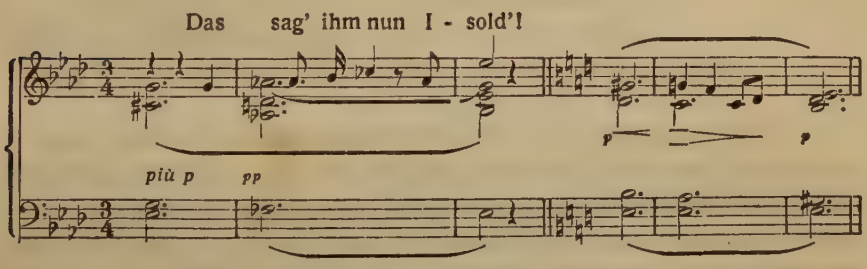
No. 92. Willst du, I - sold', ihm fol-gen?



Auf D-Dur bezogen, ist der erste Akkord die verminderte Form der VII. Stufe, cis-e-g-b, unter Leittonschärfung des e zu es; der dritte Takt löst zunächst nach D I. Hierauf erscheint der Klang der ersten Takte wieder, unverändert in allen seinen Tönen, aber in enharmonisch geänderter Auffassung als es-g-b-des (Dominante des nachfolgenden as-Moll), der vorletzte Takt ist (über Orgelpunkt es) as VI (fes-as-ces), der letztangeführte wieder as V. Die Modulation von D-Dur nach as-Moll geschieht somit derart, daß (mit dem 4. Takt) wieder der Klang intoniert wird, der im Gehör noch als Alteration von D VII° haftet, jetzt aber nicht mehr als Alterationsbildung, sondern als tonal in Terzen aufgebauter Sept-Akkord empfunden und weitergeleitet wird.

Aehnlich, noch weiter ausgebaut, zeigt sich das analoge Prinzip bei folgender Modulation am Ende des gleichen Gesangs:

No. 93.

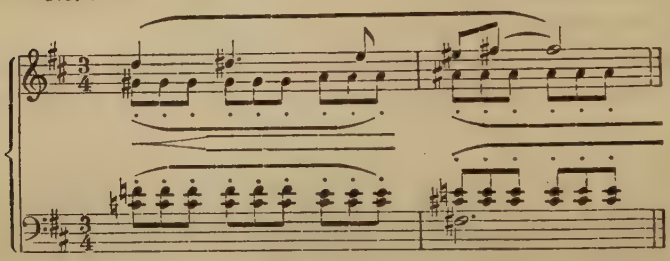


Der erste Akkord, dem der Klang D^7 vorausging, ist wie vorhin cis-e-g, mit Leittonschärfung von e zu es,; er wird als es-g-(b)-des nach as-Moll umgedeutet, als V^7; ihm folgen zwei Takte in as-Moll, mit dem 2. Takt eine zwischendominante Einschiebung zum 3. Takt (wieder as V), nämlich der verminderte Sept-Akkord d-f-as-ces, aber mit Leittonschärfung von f zu fes. Hier ist es nun dieser z w e i t e Akkord, an den die nachfolgende Modulation anknüpft: sie intoniert wieder diesen Klang (d-fes-as-ces) bringt ihn aber in der enharmonischen Umdeutung e-gis-h-d, als a V, worauf a VI und V folgt, usw.

Wie verschiedenartig ein und derselbe Klang durch die mannigfache Verbindungsmöglichkeit von Enharmonik und Alteration aufgefaßt werden kann, zeigt sich aber nicht bloß wie bei den letzterwähnten und insbesondere den im II. Abschnitt (2. Kap.) ange-

führten Umdeutungen in der Gleichsetzung alterierter mit tonal aufgefaßten Klängen, sondern auch in der nicht minder bemerkenswerten Möglichkeit, den gleichen Klang in verschiedenen Alterationsauffassungen zu verstehen. So zeigt z. B. der Akkord vom 10. Vorspieltakt (s. Nr. 3), der dort E^7 (mit Leittoneinstellungen f zu e und c zu h) bedeutete, ganz andere Spannungsverhältnisse und Alterationsauffassung in folgenden Takten:

(aus dem III. Akt, 1. Szene):

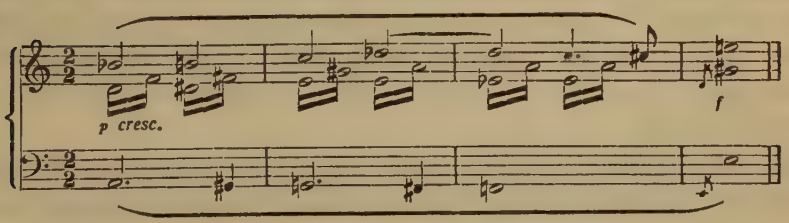
No. 94.

Der Lösungsakkord (2. Takt) ist fis-ais-cis-e (im Nachfolgenden nach cis-Moll als IV zu beziehen); der Spannungsakkord ist hier subdominantisch zu diesem Lösungsakkord (wie in Nr. 10 zum Lösungsakkord auf H); seine Grundform ist h-d-fis-a (aus vorangehendem fis-Moll-Zusammenhang eintretend), von ihr erfahren drei Töne Entstellungen: gis ist Nebentoneinstellung vor der Sept a, die zu Ende des Taktes eintritt, f Leittonschärfung gegen e, und c (eigentlich h i s) Alteration des h im Hinstreben zum cis. Ein und dieselbe Klangform erscheint also als Alterationsentstellung von ganz verschiedenen Grundformen, ein sinnfälliger Ausdruck von dem völligen Verfließen der klanglichen Verhältnisse und der Zersetzung tonaler Akkordkonturen unter den Bewegungsspannungen des intensiven Alterationsstiles.

Chromatik der Klangverbindungen.

Die dritte Teilerscheinung des Alterationsstiles, die Chromatik der Akkordfolgen, ist mit den beiden erstgenannten wurzelverwandt. Sie beruht, allgemein umschrieben, darin, daß die Ver-

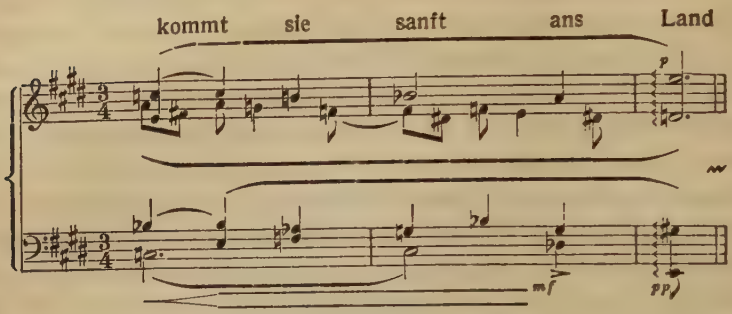
bindung von Klängen schlechtweg durch chromatische Rückungen von einzelnen oder auch allen Tönen bedingt ist, wobei auch diese Weiterleitung einzelner Akkordtöne gleichzeitig nach verschiedenen Richtungen erfolgen kann. So entsteht von der Alteration her für die Klangverbindungen eine besondere Technik, welche das tonale Prinzip in den Akkordfolgen durchbricht. Soweit chromatische Veränderung an Akkordtönen und Nebentoneinstellung vorliegt, ist für die betreffenden Töne ohnedies halbtonweise Weiterleitung gegeben, und schon daraus ergibt sich, daß diese Teilerscheinung nicht streng von den ersterwähnten abzugrenzen ist, wie dies namentlich schon das zuletzt angeführte Beispiel hervortreten läßt; aber dieses unmittelbar aus jenen erwähnten Erscheinungen hervorgehende Prinzip greift viel weiter zur Selbständigkeit aus, setzt auch bei nicht alterierten Tönen und Akkorden an und läßt chromatische Weiterleitung von einzelnen oder allen Tönen aus eintreten, indem es diese als Leittonstrebungen zur oberen oder unteren Nachbarstufe empfindet. Alle ursprünglichen Bedeutungen eines Klanges können damit im Hinblick auf dessen Weiterführung umgestürzt erscheinen. Chromatisches Weitergleiten löst z. B. Klangfolgen dieser Art aus:

(Aus dem „Tristan", II. Akt, 2. Szene):

No. 95.

Jeder chromatisch weiter geführte Akkordton gewinnt Leittonbedeutung gegenüber einem Ton des nachfolgenden Akkords, wodurch das schmiegsame Ineinanderdringen in solchen chromatischen Klangfolgen hervorgerufen wird. Eine typische Modulation mittels chromatisch weitergleitender Akkordverbindung ist z. B.:

(Aus dem „Tristan", III. Akt, 1. Szene):

No. 96.



Die Wendung von F-Dur nach A-Dur geschieht unmittelbar durch chromatische Rückung von F V^7 (c-e-g-b) aus; dieser Klang liegt bis über das zweite Viertel vom zweiten Takt vor, schon das letzte Viertel vom ersten Takt ist nur eine Nebenton- und Durchgangsbildung, die aber wieder zu F V^7 zurückkehrt; hingegen trägt das chromatische Gleiten vom letzten Viertel des zweiten Taktes an weiter nach A V^7; die hiebei durchstreifte Klangbildung ist nicht tonal, sondern sekundär, Stimmführungsergebnis; wie man zugleich sieht, löst sich auch dieses Prinzip der chromatichen Weiterleitung vom Festhalten bestimmter Stimmen; es genügt, wenn der folgende Akkord nur die ideelle Fortsetzung der Chromatik in seinen Tönen enthält; so hier z. B. in der Baßlinie, in welcher der Ton d e s (eigentlich cis) als chromatischer Uebergang von c zu d gedacht ist, das jedoch in anderer Stimme erscheint, usw.

So gelangt dieses chromatische Prinzip der Akkordverbindung dahin, die einzelnen Klänge mehr und mehr aus dem Gefüge eines tonalen Zusammenhalts herauszuheben; sie dringen durch den Satz im Charakter einer Spannung, nicht einer Fundamentierung in der Tonart.

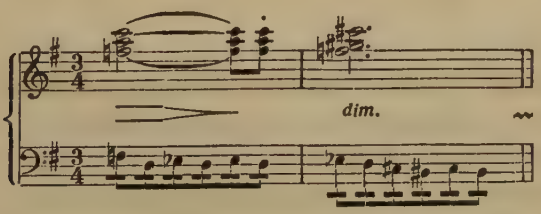
Die Aufeinanderfolge gleich g a n z e r chromatisch benachbarter A k k o r d e kommt bei den Klassikern gewöhnlich auch nur bei verminderten Sept-Akkorden vor, deren leichtes Ineinanderfließen am frühesten zu dieser Erscheinung führte, sonst allerdings selte-

ner; hingegen sind ihnen modulatorische Uebergänge durch sukzessive Rückung einzelner Töne sehr geläufig. Für die erstere Art, unmittelbare Folge chromatischer Nachbarakkorde, bedeutete der „neapolitanische Sext-Akkord“ (s. S. 133) historisch eine der ältesten Vorbereitungen; dieser läßt übrigens zugleich schon deutlich erkennen, wie Alteration und Nebentoneinstellung, aus denen er ursprünglich gebildet ist, mit Akkordchromatik zusammenfließen. Doch ist auch für den intensiven Alterationsstil der Romantik die Aufeinanderfolge ganzer chromatischer Nachbarakkorde nicht der Hauptinhalt dieser Erscheinung; schon deshalb, weil die reichere Spannungserhitzung des ganzen Musikempfindens mehr zu einer chromatischen Weiterleitung mehrerer Töne in verschiedener Richtung zugleich führte. So entstehen nicht nur die mannigfachsten und farbigsten außertonalen Akkordverbindungen, sondern auch von dieser Seite her im chromatischen Weitergleiten der Stimmen wieder Akkordformen, die nicht tonal zu erklären und entstanden sind. Auch damit ergibt sich ein Ueberfließen dieser Technik in die beiden erstgenannten Teilerscheinungen der Alteration.

Unzählige der verblüffenden Klangrückungen bei Schubert beruhen auf dieser Erscheinung; die völlige Zersetzung der tonalen Klangverhältnisse, die einem andern, labileren und farbenreicheren Prinzip weicht, tritt z. B. schon an einer Folge von zwei Klängen wie dieser hervor:

(Aus dem Streichquartett in G-Dur, I. Satz):

No. 97.

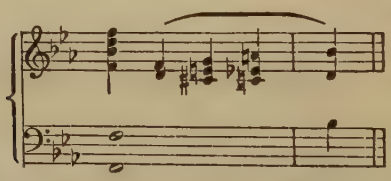


Der Uebergang vom Akkord d-f-a-c (im Zusammenhang als F VI^7 erreicht) in den Cis-Dur-Akkord ergibt sich so, daß vom ersten Akkord drei Töne als Leittonstrebungen weitergeführt

werden: d nach cis, a nach gis, c (mithin ideell zu his umgedeutet) nach cis; f allein bleibt ruhen und wird im zweiten Akkord zu eis (was Schubert in der Schreibweise nicht ausdrückt). Somit liegt hier die typische Erscheinung vor, daß ein ganz schlichter, tonal erreichter Klang durch das chromatische Prinzip erst im Hinblick auf die Weiterführung gänzlich in seinen innern dynamischen Verhältnissen geändert erscheint. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel den hierbei sehr häufigen Fall, daß auch dissonante Töne ihre Energieverhältnisse völlig ändern; aus der ursprünglich abwärts strebenden Akkordsept c wird aufwärts strebender chromatischer Spannungston. Die Zerstörung der ursprünglichen Akkordstrukturen durch die akkordliche Chromatik ist eine vollständige. — (Aus Schuberts Liedern vergleiche man als eines der bedeutendsten Beispiele chromatisch bedingter Akkordfortschreitungen etwa im zweiten Teile vom „Wegweiser" (aus der „Winterreise") die höchst interessanten Klangfolgen bei den Worten: „Einen Weiser seh' ich stehen . . . .")

Spohr liebt insbesondere weiches Ineinandergleiten von chromatisch bedingten Klangfolgen dieser Art:

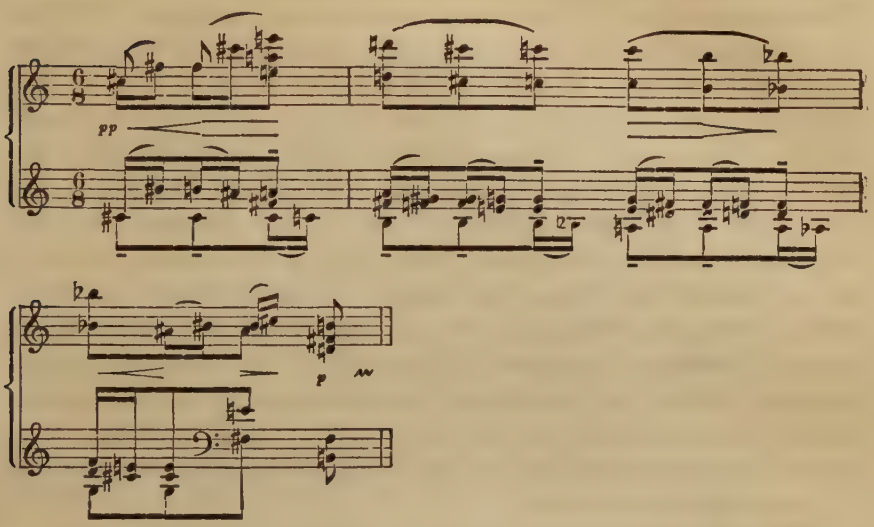
(aus dem „Faust"):

No. 98.

Der Akkord cis-e-g ist nicht tonal als verminderter Dreiklang, sondern als Durchgangsform des chromatischen Weitergleitens von B I zu B VII zu verstehen.

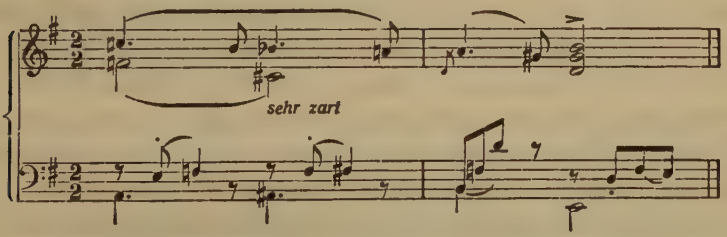
Auch Schumanns Harmonik ist teilweise reich an Modulationen durch sukzessive chromatische Rückungen. Von neueren Meistern hat sich namentlich Reger diese Technik leichtesten, schlüpfrigen, unvermittelt durch die entferntesten Tonarten tragenden Ineinandergleitens der Akkorde zu eigen gemacht, z. B.:

Reger „Aus meinem Tagebuch“ (Bd. I, Nr. 8).

No. 99.



Wagner hebt gegenüber solchen leichtflüssigen, bei seinen Vorgängern oft weichlichen Akkordfolgen die Chromatik der Klangfortschreitungen zu äußerster Kraft. Im gleichen Prinzip beruht z. B. auch die Harmonisierung vom „Tantris-Motiv“ im „Tristan“;

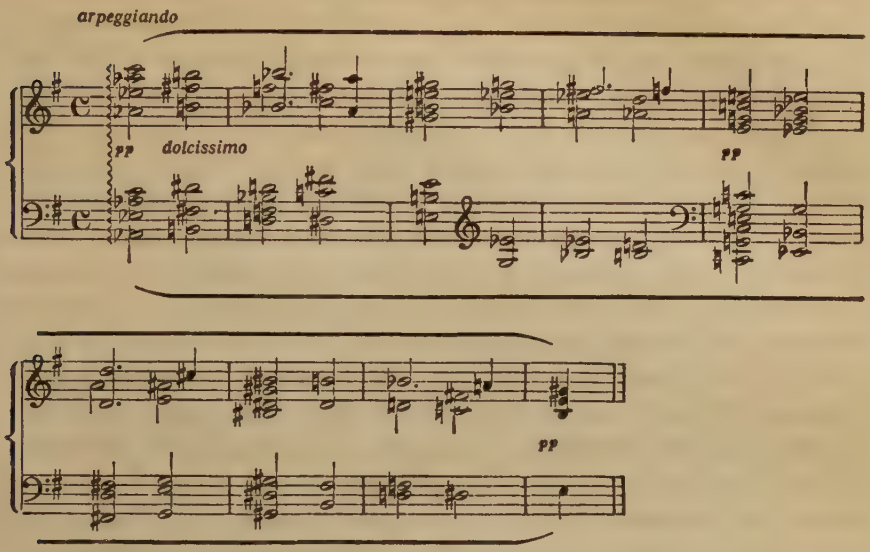
No. 100.

Anfang und Ende dieser zweitaktigen Bildung zeigen tonalen Zusammenschluß, auf a-Moll bezogen VI und V; der zweite Akkord hingegen entsteht aus der chromatischen Gegeneinanderführung der Stimmen, ein Prozeß, dem die Schreibweise plastischen Ausdruck gibt, indem Wagner den Klang, der der äußeren Gestalt nach den Fis-Dur-Akkord ergibt, zugleich in der sinkenden

Motivstimme mit b, im steigenden Baß mit a i s schreibt. (Man vergleiche das Motiv auch in seinen längeren chromatischen Weiterspinnungen.) In solcher Schreibweise spiegelt sich klar das Vorempfinden für die l i n e a r e n Bewegungen; denn wenn die Melodie mit dem Fis-Dur-Akkord ein b notiert bringt, so tritt damit nicht die Einmündung in den Akkord in der Niederschrift als das Wesentliche heraus, sondern der melodische Zug der Hauptstimme. So klingt auch, wenn man dieses Motiv im musikalischen Empfinden verfolgt, in der Tat der Akkord gar nicht konsonant, weil die melodische Spannung in ihm nicht absorbiert ist. — Freilich hat, wie schon betont, die Enharmonik auch ihre andere Seite und ist mitunter für das Gegenteil maßgebend; denn die häufige inkorrekte Schreibweise geht gerade darauf aus, den Akkord als Ganzes zu vereinfachen, ist also dann umgekehrt ein Ausdruck der übergreifenden klangsinnlichen Verschmelzung und Absorbierung aller melodischen Momente in der Wirkungsfülle des Akkords.

Wie hier ist immer, soweit überhaupt geschlossene Zusammenhänge und nicht modulatorische Uebergänge in andere Tonarten in Betracht kommen, an den Endpunkten solcher Sätze wie auch in gewissen Abständen die Einmündung der Stimmen in tonale Akkorde, wie in Grundpfeiler des Satzes, zu beobachten; zwischendurch tritt mit der Herausbildung nicht tonal aufzufassender, aus chromatischen Stimmrückungen hervorgegangener Klänge zutage, wie in einem innern Auflösungsprozeß die ursprüngliche Tonalität der Klangfortschreitungen sich in das chromatische Weiterfluten der Stimmen zersetzt. Diese Pfeiler und Grenzdämme verschwinden aber, wo anstelle geschlossenen Zusammenhangs Tonartsübergang eintritt, der oft in langem rein melodisch bedingtem Ineinanderfließen der Klänge erfolgt.

Aus dem gleichzeitigen Ineinanderführen erhöhender und vertiefender Linienspannungen entsteht oft bei solchen Klangfolgen in jähen Sprüngen ein Wechsel von tonal weitabliegenden Akkorden, und damit ein eigentümliches Irisieren von aufleuchtenden und verblassenden Klangfarben. So in wunderbarer, echt romantischer Symbolisierung einer traumhaften Auflösung der Sinne im „Schlafmotiv“ aus der „Walküre“:

No. 101.



Scheinbare Abweichungen von der Chromatik als Grundprinzip der Klangverbindungen treten auch hier dadurch ein, daß nicht überall die chromatische Fortschreitung an ein- und dieselbe Stimme gebunden bleibt, sich vielmehr nur ideell als Linie fortsetzt, sofern nur die chromatisch gereihten Töne überhaupt in den Akkorden enthalten sind. Namentlich die Baßstimme weicht hier vielfach ab und nimmt teilweise den Charakter von Akkordbäßen an; hiedurch betont sie eine andere Erscheinung, die mit solcher Akkordchromatik Hand in Hand geht und sich aus ihr ergibt: die Entstehung sinnlich üppiger akkordlicher Wirkungen, namentlich mediantischer Klangfolgen, die hiebei neben den Folgen chromatisch benachbarter Klänge stets die häufigsten sind. Die Romantik schöpft überall die Fähigkeit aus, ein und dieselbe Erscheinung auf zweierlei und mehrerlei Art zu hören, liebt diese Gleichzeitigkeit und ihre Unbestimmtheiten. Es ist hier nur eine andere Spielart der Erscheinung, die bei der ganzen Enharmonik und z. B. auch in der Labilität der Alterationsauffassung bei den Beispielen Nr. 77 und 78 von Wolf und Bruckner hervortrat.

Technisch bemerkenswert bleibt beim letzten Beispiel noch eine andere Erscheinung; auch hier erkennt man deutlich, wie das

freie, aus der Chromatik der Stimmführung bedingte Weiterströmen der Klangfolgen immer wieder gewissen Halt und Damm in tonalen Zusammenhängen sucht; die Akkordzüge setzen sich hier wiederholt zu einer dominantischen Kadenzierung: so zunächst nach zwei und zwei Takten: die erste Zweitaktgruppe leitet mit solchem Schlußfall in den Beginn des dritten Taktes (E-Dur); ebenso leitet die nächste zweitaktige Phrase in den C-Dur-Akkord vom 5. Takt mit dem dominantisch wirkenden verminderten Sept-Akkord h-d-f-as; vom 6. zum 7. Takt führt diese zweitaktige Kadenzierung über den (ungenau geschriebenen) verminderten Septakkord fisis-ais-cis-e nach dem Gis-Dur-Akkord und sie wird mit dem Uebergang vom 8. zum 9. Takt wieder als Schlußfall vom dominantisch wirkenden verminderten Sept-Akkord auf d i s zum E-Dur-Dreiklang sichtbar. In diesen schlichten Kadenzierungen erkennt man, wie die freie Klangströmung sich immer wieder zu setzen und in festem Boden zu verankern sucht. Die Bedeutung insbesondere solcher dominantisch kadenzierender Ueberleitungen in die Fortsetzung wird später namentlich noch bei Wagners S e q u e n z - Technik hervortreten.

Wenn man aber diese zweitaktigen dominantischen Kadenzierungen und die Akkorde, in die sie ausmünden, näher ansieht, so zeigen sie wieder eine Merkwürdigkeit echt romantischer Art. Die Anfangsakkorde vom 1., 3., 5., 7. und letzten Takt sind Durakkorde auf den Grundtönen: As-E-C-Gis-E, stellen also (As und Gis enharmonisch ausgeglichen) selbst untereinander wieder mediantische Folgen dar, in lauter großen Terzschritten abwärts. Und noch mehr; diese Grelligkeit der T e r z f o r t s c h r e i t u n g e n in den Klängen erfährt eine entsprechende Ergänzung in den K l a n g f o r m e n, indem wieder zugleich überall der Terzton in der Oberstimme erscheint, wie es die romantische Harmonik kennzeichnet. Ihre Eigenart bricht bei Wagner strahlend überall durch.

Die intensive Alteration mit allen ihren Teilerscheinungen ist nichts anderes als die vollständige Durchdringung aller tonalklanglichen Grundlagen mit unterklanglichen Bewegungskräften. Das chromatische Prinzip der Akkordverbindung zeigt diesen Vorgang auf seinem Höhepunkt, indem es unter dem empordrän-

genden Druck der energetischen Tiefenströmungen ein Nachgeben der tonal organisierten Klangoberfläche und das Ineinanderfluten ihrer einzelnen Elemente, der Akkorde, darstellt. Es ist die Auflösung der tonartlichen Verhältnisse durch die Energie der Tonstrebungen. Für Formen wie für Klangfolgen dehnt die hochentwickelte Alteration die musikalischen Möglichkeiten ins Uferlose und sprengt überall die festen Gefüge. Alles drängt und flutet.

Vierter Abschnitt.

Klangliche Entwicklungslinien.

Erstes Kapitel.

Die Klangstruktur.

Das Wachstum über die Dreiklangsform.

Die gesamten Erscheinungen von der schlichtesten Kadenz und ihren Weitungen bis in den intensiven Alterationsstil hinein zeigen in verschiedenster Art, wie zugleich mit den Steigerungen der Energien auch die klangsinnlichen Wirkungen der Musik zu erhöhter Intensität aufschwellen. An Beispielen wie den letztangeführten ersieht man, wie sogar der volle Durchbruch der linearen Spannungen in den chromatischen Klangverbindungen wieder in den grell leuchtenden Reichtum der mediantischen und verschiedener ähnlicher Fortschreitungswirkungen hineinleitet, wie energetische und klanglich-farbige Momente im Musikempfinden einander zu immer wachsender Intensität steigern. Die ganze Alteration erwächst aus dem kraftvollen Gegeneinanderwirken der zersetzenden Energien und der Zusammenballung zu neu verschmelzenden Klangeffekten.

Aber die stetige gegenseitige Steigerung von Spannungen und Klangpracht liegt auch schon von den ersten dominantischen Wirkungen an vor, welche die Kadenz durchsetzen, und wie allenthalben mit dem Anschwellen der Energiewirkungen auch immer gesättigtere Reizwirkungen im harmonischen Kolorit aufleuchten, zeigt sich auch schon darin, daß sich jene sogar vielfach

in scheinbar rein klangliche Wirkungen zu verlieren scheinen (Zwischendominanten, Dur-Moll-Charakteristik, geweitete dominantische und subdominantische Ausschwankungen, u. s. w.) Denn das Ineinanderwirken von Energie und Klang in der Harmonik ist ein Kampf, Wirkung und Gegenwirkung steigern einander innerhalb des lebendigen Grundprozeßes aller Musik, des Ausströmens von psychischen Spannkräften ans Ertönen.

In interessanter und für die Musikentwicklung höchst bedeutsamer Konzentrierung zeigt sich aber dieser Vorgang an einer Wandlung in den Akkorden selbst, die gerade innerhalb des harmonischen „Tristan"-Stils zum Durchbruch kommt; das Wachstum der Akkorde über die Dreiklangsform hinaus und das Vorrücken von Sept- und Nonenakkorden zu neuartiger Bedeutung, das in einigen Erscheinungen schon vom ersten Akkord an zu berühren war, erscheint aus diesem Gesichtspunkt in einem bestimmten innern und auch historischen Zusammenhang mit der gesamten Entwicklung. Es geht nach einem in der Natur der harmonischen Vorgänge gegebenen Prinzip zu, wenn sich in einem derart nach Zersetzung drängenden Stil wie dem der intensiven Alteration auch die Akkorde zu größerer Kompaktheit zusammenballen; es ist Gegenwirkung von klanglicher Seite, nichts als der erhöhte Widerstand, der sich gegen die auflösende Strömung herausbildet. (Eine solche Gegenstrebung zeigte sich auch schon in anderer Hinsicht, indem bei starker Alteration die Kadenzverhältnisse selbst sich zu schlichtesten Grundformen vereinfachen.)

Akkorde, welche früher die schärfsten Dissonanzeffekte darstellten, erscheinen zu einer klanglichen Einheitswirkung zusammengeschmolzen, die ihnen in mehrfacher Hinsicht eine vom klassischen und frühromantischen Stil abweichende Behandlungsart zuweist; die Septen und Nonen, sogar ihre scharfen Formen, werden zu Stützpunkten wie Dreiklangstöne, indem zu ihnen in freiem Eintritt Nebentöne, meist halbtonweise, eingestellt werden; das ist eine Technik, die Wagner im „Tristan" über schüchterne Ansätze einiger Vorgänger weit und kühn herausgebildet hat. Die ganzen Akkorde gewinnen daher auch trotz ihrer klanglichen Dissonanz technisch eine Stellung von Auflösungsklängen, während sie, besonders die Nonenakkorde, früher selbst als emp-

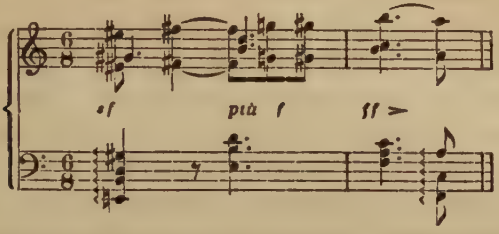
findliche Dissonanzklänge behandelt wurden. Bei Wagner selbst dringen sie zwar nicht bis zu Auflösungsklängen von letzten Abschlüssen, wohl aber von Teilabschlüssen vor, und dies in einer Weise, die neue Entwicklungen in der Harmonik einleitet. Aber auch ihrer Wirkung nach erfahren sie zugleich eine außerordentliche verschmelzende Milderung, indem sie schlechtweg als akkordliche, tonal in Terzen aufgebaute Gebilde den weitaus gewaltigeren Energien der Alterationsformen gegenübergestellt sind. Daher gilt es auch hier, statt der bloßen Erscheinungen und hinter diesen die Kräfte zu erfassen, von denen sie ausgelöst sind: alle akkordlich aufgebauten Formen sind an sich, als klangliche Erscheinungen, stillende und absorbierende Gegenwirkung gegen die zersetzenden Tiefenströmungen und werden es in umso stärkerem Maße, je mächtiger die Alterionstechnik sich steigert.

Der Dissonanzgrad der Alterationsbildung kann sogar, wie sich schon im II. Abschnitt wiederholt zeigte, rein klanglich genommen, geringer sein als der des Lösungsakkords, dennoch wirkt dieser in seiner tonalen Terzenstruktur als Entspannung nach den Energien der chromatischen Alterationen oder Nebentoneinstellungen. Der Aufbau in Terzen wirkt, auch wenn er bis in Nonenakkorde und sogar noch darüber hinausgeht, als eine Grundform, die dem Fluß aller unbegrenzten Formen Halt und die Stütze festen Gefüges gibt, wie vordem nur die Ausmündung in einen vollkonsonanten Dreiklang.

Bezüglich der Auflösungen in Sept- und Nonenakkorde kann auf die im II. Abschnitt angeführten Harmonisierungen vom chromatischen Liebesmotiv zurückverwiesen werden (wie Nr. 1, 9 u. a.) wobei namentlich die Lösungswirkung der kleinen Non gegenüber dem vorangehenden Oktavton die ganze Erscheinung ins heliste Licht rückt und wie keine andere technische Eigentümlichkeit die Normempfindung für die Terzstruktur als eine klangliche Einheitsverschmelzung zum Ausdruck bringt. Bei einem andern Motiv zeigen z. B. die ersten zwei Klänge in Nr. 121 die Lösungswirkung eines Akkords mit kleiner Non; Spannungsakkord ist dort H^7, bloß mit Nebentoneinstellung von eis (ungenau als f geschrieben) zu fis; der Lösungsakkord ist mit ihm identisch, nur tritt noch die kleine None hinzu (h-dis-fis-a-c).

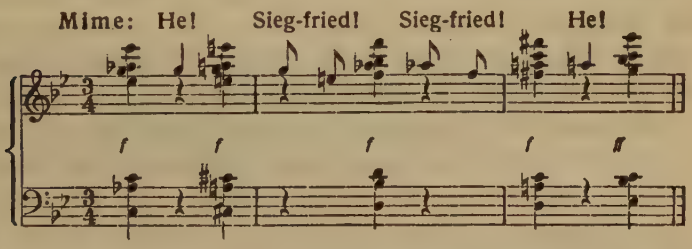
Mit einer freien Nebentoneinstellung, die zur Non als einem Gerüstton wie zu einem Dreiklangston hinstrebt, setzt beispielsweise der 16. Vorspieltakt ein:

No 102.



So findet man aber überhaupt, nicht nur in Gegenüberstellung zu alterierten Klängen, Septakkorde schlechthin so behandelt wie früher die Dreiklänge; sie reihen sich als selbständige Akkorde, als in sich geschlossene Klangeinheiten aneinander, z. B. in den einzelnen Akzenten der folgenden Takte, so daß ihre Auflösung sogar teilweise unterbleibt:

(„Siegfried", I. Akt, 1. Szene):

No. 103.

Aelteste Epochen der mehrstimmigen Musik wählten als klanglichen Ausdruck eines Gleichgewichtszustandes, einer Entspannung der musikalischen Entwicklung, die Unisonanz (Prim oder Oktave), hernach auch die leere Quint, schließlich ging man bis zur kompakteren Konsonanzfülle des Dreiklangs. Hier aber tritt, etwa mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die klangliche Verschmelzung an sich, d. h., nicht mehr in der bestimmten Form des Dreiklangs, in Gegensatz zu den energetischen Spannungen, wie überhaupt alles Klangliche schon nur mehr das beru-

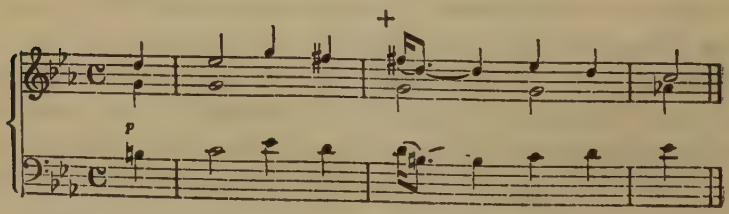
higende Ausschwingen der Musik darstellt, was besonders von der Hochromantik empfunden werden mußte. Auch sonst verliert im Lichte der historischen Entwicklung das Vorrücken der Sept- und Nonenakkorde zu Selbständigkeit und Lösungswirkung seine Besonderheit, wenn man überblickt, wie von den Anfängen der Harmonik an eine fortschreitende Wandlung in der Dissonanzempfindlichkeit zu verfolgen ist, u. z. in der gleichen Richtung einer allmählichen Gewöhnung an immer stärkere Reibungseffekte. Sogar Intervalle wie die Terz und Sext wurden ursprünglich nicht als Konsonanzen anerkannt. Aber auch die Aenderungen in der technischen Behandlung der Dissonanzen zeigen die Entwicklung durchgängig auf gleichem Wege.

Der verminderte Septakkord ist historisch die erste über den Dreiklang hinausgehende Bildung, die der Auflösung ihrer dissonanten Töne, auch der Sept, enträt; man findet schon bei den Klassikern vielfach verminderte Septakkorde ohne Auflösung aneinandergereiht (erst der letzte Klang solcher Ketten wird bei ihnen wieder aufgelöst). Seine wohlvertraute klangliche Reizwirkung erhebt ihn zu solcher Selbständigkeit, die hernach mit der späteren Romantik auf die übrigen Sept- und Nonenakkorde übergreift, zuerst vorwiegend auf deren dominantische Formen.

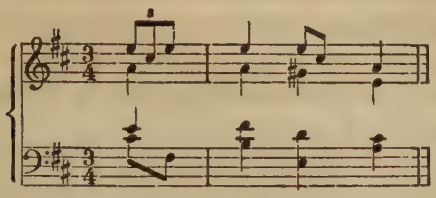
Von Wagners Technik zeigt sich die gesamte nachfolgende Entwicklung der Harmonik in der Empfindung und Behandlung der Sept- und Nonenakkorde beeinflußt. So ist es nichts als ein Symptom der Festigung vom Septakkord als einem Ganzen, zu einem in sich verschmelzenden Klanggebilde, wenn Edvard Grieg sogar in volksliedartiger Musik von Septen, selbst von großen Septen, sehr häufig frei (mit Vorliebe um eine übermäßige Sekund abwärts) abspringt, z. B.

(Aus den „Norwegischen Volksweisen", Nr. 5):

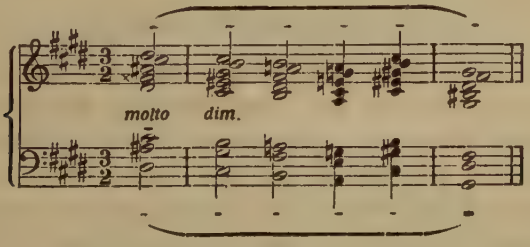
No. 104.



In gleicher Art auch bei Nonen und sogar Undezimen, z. B. (Aus den „Norwegischen Bauerntänzen", op. 72, Nr. 5):

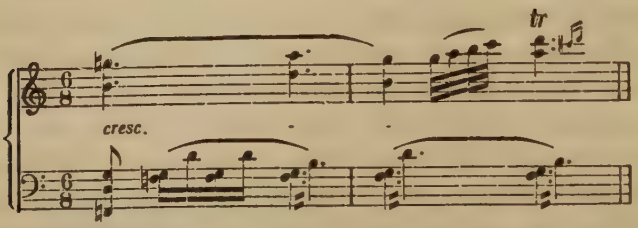
No. 105.

Das e der Melodiestimme ist im ersten Akkord Septime, im zweiten Undezime, ohne Auflösung zu erfahren, und diese Freiheit in der Behandlung der Melodiestimme ergibt sich aus der Selbständigkeit, zu der im musikalischen Gehör die über den Dreiklang hinaus erweiterten Akkorddissonanzen vorrücken.

Und man erkennt von Wagner aus die weiterweisenden Wege, wenn man z. B. in Debussy's „La Cathédrale engloutie" (Préludes I.), die Harmonisierung einer einfachen Melodie durch lauter Dominant-Septakkordformen findet, die schlechtweg jedem einzelnen Melodieton in weicher Verschmelzung von vollsinnlichem Wohlklang zugesetzt sind:

No. 106.

Auch die schon als Merkmal des Wagner'schen Stils (s. S. 110 ff.) erwähnte Trübung und künstlerisch beabsichtigte Tönungswirkung des musikalischen Satzes durch die Häufigkeit von Sept- und Nonenakkorden anstelle einfacher Dreiklänge hängt mit dieser Schwächung zu viel geringerer Wirkungsintensität zusammen, welche im gesteigerten Alterationsstil die rein akkordlichen Dissonanzen erfahren. Bis zu welcher Milde und

Weichheit der Klangverschmelzung hiebei zugleich mit jener charakteristischen Grundtönung selbst Nonenakkorde vordringen, kann man, um nur eine Einzelheit aus dem „Tristan“ herauszugreifen, an dem leicht hinfließenden, gedrungenen und in der Melodik primitiv gehaltenen Gesang der Schiffsmannen am Ende der 3. Szene vom I. Akt, sowie der darauffolgenden Orchesterdurchführung (4. Szene) des gleichen (hierbei als Symbol der rüstigen Fahrt verarbeiteten) Motivs:

No. 107.



ersehen, Sätzen, die durchwegs Sept- und Nonenharmonien verarbeiten, ohne daß deren Klang den lebendigen musikalischen Satz störend verdickte oder im geringsten zur Stockung bringen würde.

Die Dynamik der Struktur.

Aber auch der Akkordcharakter und die klangliche Innendynamik selbst sind bei Wagner durch die starke und sinnfällige Heraushebung des Aufbaues in übereinandergeschichteten Terzen bedingt. Liegen auch die inneren Aufbaugesetze der tonalen Klänge in der Natur der Harmonik selbst begründet, sodaß sie letzten Endes hinter den harmonischen Stilverschiedenheiten aller Richtungen als Kern erkennbar werden, so treten sie doch in verschieden starker Ausprägung an die Oberfläche und können in einzelnen ihrer Elemente verschieden stark betont, oder auch durch das Vordringen anderer Eigentümlichkeiten verdeckt sein.

Es liegt gleichfalls an der gegensätzlichen Tendenz, einer Art Widerstandsbildung gegen die zersetzenden Kräfte, wenn sich

gerade mit dem intensiven Alterationsstil das Klangmassiv selbst auch in sich zur Empfindung einer besonderen Gedrungenheit verdichtet und die elementaren Grundzüge der Akkordstruktur in geradezu primitiver Deutlichkeit hervorkehrt.[1]) Gerade das Hinauswachsen der Klänge über die Dreiklangsform zu den weiteren aufgetürmten Terzen von Sept-, Nonen- und Undezimakkorden hebt zunächst dieses Aufbau- und Schweregefühl in den Akkorden.

Die Art, wie insbesondere Wagner (nach ihm vor allem Bruckner) die Akkorde hinstellt und den Terzenaufbau, das Mark der tonalen Harmonik, in gewisser Betonung seiner Ursprünglichkeit zur Geltung bringt, hat etwas Urwüchsiges und Bodenständiges wie vielleicht nur mehr bei Bach — eine Verwandtschaft, die in den „Meistersingern" noch mehr als im „Tristan" und den „Nibelungen" hervortritt. In welch bedeutendem Maße das Aufbauempfinden einen Hauptinhalt der Harmonik für Wagners musikalisches Gefühl darstellt, geht auch mit besonderer Deutlichkeit daraus hervor, daß er, der sonst auffallend wenig, nur ganz verstreute Einzelbemerkungen, über die Musiktheorie im engeren Sinne geschrieben hat, in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" (Ges. Schr., Leipzig, Siegel, 3. Bd., S. 86) als grundlegende Erscheinung der Harmonik kennzeichnet: „Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Uebereinanderschichtung verwandter

---

[1]) Der Versuch, diese Schwere- und Aufbauempfindungen bei den Akkorden zu verleugnen, ist ein Punkt, an dem gleichfalls die imponierende Durchführung von *Riemanns* Harmoniesystem scheitert; diese Verleugnung ist in ihrer Unnatur der Zumutung an die Seite zu stellen, in Moll alles „von oben nach unten" zu hören, und sie entspringt dem gleichen Grundzug, an das Klangliche allein anzuknüpfen, wodurch die Theorie den immanenten psychischen Inhalten der Musik verschlossen bleibt. Riemann geht dabei von der durchaus richtigen Bekämpfung des Generalbaß-Systems als eines äußerlichen Schematismus aus, der mechanisch die Intervalle von den tiefsten Akkordtönen aus abzählt; wenn aber Riemann dabei auch das grundlegende Strukturgesetz vom inneren Aufbau der Akkorde in Terzen außeracht lassen will, so ist gleich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; denn dieses Strukturgesetz ist eine organische Grundlage der Musik, durchaus kein bloß mechanischer Behelf in der Leseweise der Akkorde.

Tonstoffe."[1]) Dies ist ein Satz, der sowohl die Schwere- als die Verschmelzungsempfindung („verwandte Tonstoffe"!) der damals keine theoretische Formulierung noch nahekam, bereits klar heraushebt.

Die Bedeutung dieses charakteristischen Grundinhalts des tonalen Harmonieempfindens ist hier umsomehr hervorzuheben, als wir gerade im „Tristan" Ansätze zu einer Klangtechnik zu erkennen haben werden, die in ihrer weiteren Entwicklung gegen impressionistische Technik hin die Klänge und Intervalle zu neuartiger Bildungsweise ineinanderschmelzen lassen und später, nach Wagner, die Kraft gewinnen, neue Grundzüge zum Durchbruch zu bringen und dem alten Strukturprinzip der Klänge gegenüberzustellen.

Es ist übrigens interessant zu beobachten, wie sich die eigentümliche, abwärtsdrückende Schwereempfindung in den Akkorddissonanzen von Sept, None u. s. w. nicht allein in ihrem nach der Tiefe in die Nachbarsekunde weisenden Auflösungsdrange äußert; betrachtet man z. B. die Sept- und Nonenakkorde in den Takten Nr. 33 von Schumann oder in Nr. 15 aus dem „Rheingold", so kann man sehen, wie noch innerhalb der Harmonien selbst die Septen und Nonen in großen Bogen abwärtswiegen; und dies findet sich überall besonders dann, wenn die Harmonien lange gehalten sind, ehe sie sich lösen; die Septen und Nonen neigen sich unter ihrer Schwere. Es ist nur ein Symptom dafür, wie die Musik in dynamischem Empfinden beruht, wie alles Gestalten und Formgefühl ihm folgt.

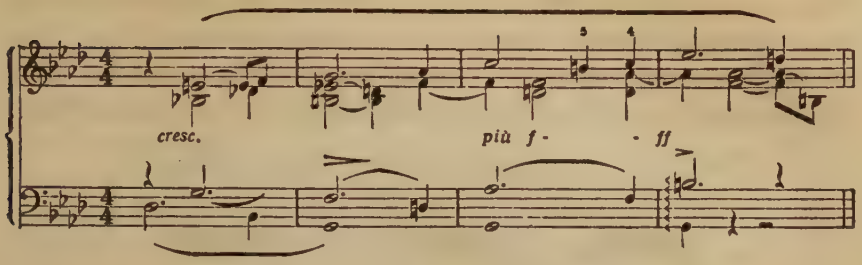
Die Wirkung einer Gedrungenheit wird besonders plastisch, wenn sich der Aufbau eines Klanges in Terzen erst successive bis zu Sept- und Nonen-Akkorden und noch weiter auftürmt und deren neu hinzutretende Dissonanzen in sich verfestigt. Solche Schichtung der Klänge liebt Wagner sehr; so erscheint sie z. B. in immer intensiver hervorgekehrter Schwerewirkung bei den folgenden Takten aus dem Vorspiel zum III. Akt:

---

[1]) Vgl. auch „Oper und Drama", III. Teil (4. Bd., S. 156): „Diese Kette ist der harmonische Akkord, der als eine vertikale Reihe nächst verwandter Töne, aus dem Grundtone nach der Oberfläche zu aufsteigt."

(Takt 34—37.)

No. 108.



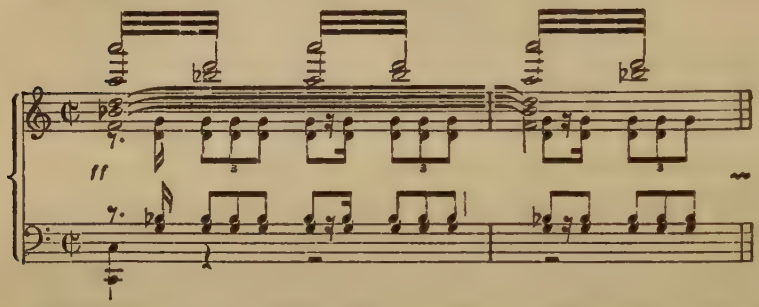
Die ersten beiden Takte sind die in Nr. 9 angeführten; mit dem Ende vom zweiten Takt tritt mithin als Lösungsakkord die Nonenharmonie g-h-d-f-as zutage; der Hinzutritt des c im 3. Takt erscheint zunächst wie ein frei eintretender Vorhalt zu h, das letzte Taktviertel beweist aber, daß c sich als Undezime durchsetzt; das es im 4. Takt schwankt der technischen Behandlung nach zwischen der Auffassung eines frei eintretenden Vorhalts zu d, oder der einer weiteren Akkordterz, die sich ins d löst; indessen leitet die sinnfällige aufschichtende Bewegung der Oberstimme deutlich zur letzteren Auffassung, zur Empfindung einer allmählichen Klangauftürmung bis zur Tredezime.

Die Schwereempfindung von Vorhalten tritt häufig zu dem lastenden, die Dissonanzlösung abwärts weisenden Druck von Sept- und Nonenharmonien hinzu; so im „Tristan" bei den schon erwähnten schweratmigen Dissonanzharmonien vom Zwiegesang „O sink hernieder, Nacht der Liebe . . ." im II. Akt; hier ist durch stetige Wiederholung eines Vorhaltsmotivs in der Oberstimme (es-des, hernach f-es, usw.) die eigenartige Schwüle dieser Nachtsymphonie gesteigert und wie in einem Atem gleichmäßig verdichtet und gelöst.

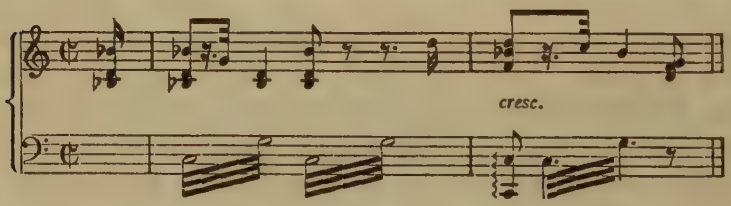
Nach Wagner führt besonders Bruckner die allmähliche Höherschichtung von Klängen in Terzen zu ungeheuren Wirkungen, indem er namentlich dominantische Spannungen in sehr breiter Anlage durch stets weiteres Hinzufügen von dissonanten Akkordtönen steigert. So zeigt das folgende Beispiel die Gipfelung einer riesigen Steigerung gegen Ende des Finales der VI.

Symphonie, worin über dem Grundton c sich allmählich die Terzen e-g-b-d-f-a auftürmen, sodaß zuletzt ein Tredezimen-Akkord über c entsteht, und aus dieser Höhepunktsspannung werden die zitternden Rhythmen herausgeschleudert, die das Hauptthema vom ersten Satz begleiten, welches denn auch von hier an sich wieder als Abschluß des letzten Satzes herausbildet:

(Bruckner, VI. Symphonie, aus dem Schlußsatz:)

No. 109.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle auch, wie sich das Empfinden eines Bauens und Schichtens zur Höhe darin äußert, daß für die Steigerung Motive entstehen, die einen aufschichtenden Bewegungszug darstellen, nämlich in den Mittelregionen des Orchesters:

No. 110.



und neben diesen, auch dem Rhythmus nach wie in das Klangmassiv hineinhämmernden Aufbaufiguren noch in den Oberstimmen die Schichtbewegungen:

No. 111.

Diese Zusammenhänge verdienen hervorgehoben zu werden, da sie mit sinnfälliger Deutlichkeit verraten, in welchem Maße das musikalische Gefühl der Meister den Aufbau und die Schwerewirkungen der Akkorde empfindet. Auch das letztangeführte Beispiel aus Wagners „Tristan" (Nr. 108) zeigt in der höchsten Stimme solche immer weiter zur Höhe ausgreifende Schichtbewegungen.

Für die Stärke dieses Aufbauempfindens ist es auch charakteristisch, daß Wagner bei der Lösung von Spannungsakkorden mit Vorliebe den Grundton der Akkorde zutiefst setzt und Umkehrungen meist meidet; sonst verwendet er, wie die ganze Romantik, Umkehrungen sehr zahlreich, und darin liegt bereits ein Ausdruck der Hinwendung an den verschmelzenden Gesamteffekt des Klanges. Gerade im raschen Hinwegstreichen über viele Akkorde erscheinen mehr Umkehrungen, aus dem Empfinden, daß die Lagerungen mit dem Grundton im Baß hier etwas Belastendes, Schleppendes enthielten. Es ist aber kennzeichnend und in der Natur der inneren Entwicklungsvorgänge gelegen, wenn sich das Strukturempfinden in seiner Primitivität da am ausgeprägtesten erhält, wo Gegenwirkung gegen die zersetzenden Elemente eintritt, also z. B. bei Lösungsakkorden nach starker Spannungsbildung.

Innerhalb der Akkorde selbst ist auch die Dynamik der einzelnen Terzen für die innere Strukturempfindung von stark bestimmendem Einfluß. Die weit ausklaffenden großen und die zur Tiefe und nach Verengung weisenden kleinen Terzen, aber auch die verminderten, wirken überall, besonders wenn sie sich häufen, in die gesamte Klangcharakteristik hinein, u. z. nicht nur diejenigen Terzen, welche unmittelbar über dem Grundton liegen, also die Dur- oder Mollcharakteristik selbst ausmachen.

Wenn hiedurch z. B. der sonst oft spielerische verminderte Septakkord im „Tristan" mitunter eine stimmungsvolle, drückende Schwerewirkung gewinnt, so ist das ein Ausdruck von dem Feingefühl für die innere Akkorddynamik, die sich aus dem lastenden Aufbau in kleinen Terzen ergibt. Man vergleiche das nebelhafte Mittelstimmen-Gebilde, das in lauter kleinen Terzen das Seefahrt-Motiv (Nr. 29) durchstreicht, mit den weitausgespann-

ten großen Terzen, die im Motiv Nr. 115 zusammen mit übermäßigen Quarten gegenüber den vereinzelten kleinen Terzen vorwalten und wie helle Meeresfarben leuchten: es ist beidemale das gleiche Motiv, nur in den Farben und der Innendynamik, wie auch in der Bogenführung verändert, die dort in unruhig hastenden Krümmungen, hier in einer einzigen weiten Ausspannung zur Höhe verläuft.

Aber auch schon an der Art, wie Wagner oft Motive in Terzen geschichtet sich entwickeln läßt, erkennt man die Kraft dieses Grundgefühls harmonischer Struktur. Sinnfällig liegt z. B. die Betonung dieses Aufbaus nach der Höhe im Fluch-Motiv aus den „Nibelungen" hervorgekehrt:

No. 112.

(Die Terzstruktur wirkt auch oft in die Tonsymbolik hinein; das Ineinandergreifen von Terzen löst, da es in der Natur der Klänge gegeben ist, die eigentümliche Wirkung einer Reihung, Kettung, von etwas ringartig Geschlossenem aus, wie im „Ringmotiv" der Nibelungen, das ganz ähnlich gebaut ist wie das Motiv von Nr. 64, das im „Tristan" später (I. Akt, 3. Szene) zu Isoldens Worten ertönt: „So reihte sie die Mutter, die mächt'gen Zaubertränke").

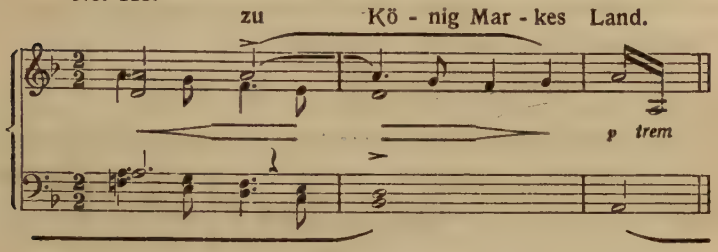
Der außerordentlich geschärfte Sinn für alle diese im Klange verborgenen Unterempfindungen kennzeichnet überall das Musikgefühl der Romantik.

Einwirkung in die Klangverbindungen und ihre typischen Formen.

Eine weitere Erscheinung, die technisch unmittelbar aus dem Erfühlen des Strukturgesetzes vom Terzenaufbau hervorgeht, ist der entgegengesetzte Vorgang eines Hinzufügens tieferer Terzen zu einem Akkord; hierin spricht sich aus, daß noch kein eigentlicher Akkordwechsel, sondern nur eine Art Ergänzung im Rahmen des gleichen Klanggefüges empfunden wird, wenn nach der Tiefe zu vom ursprünglichen Grundton aus eine,

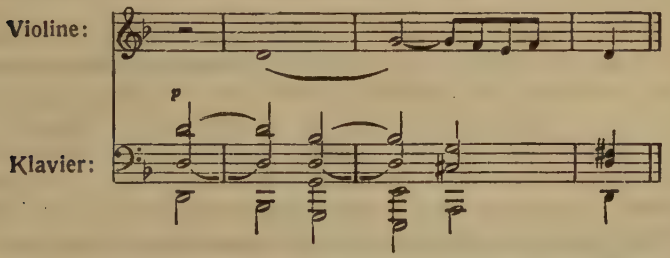
auch oft noch eine zweite Terz hinzutritt; die organische Terzenstruktur löst eine Art Doppelbodigkeit der Akkorde aus. In dieser Weise findet man häufig unter einem liegenbleibenden Akkord den Baß in Terzen hinabschreitend, wodurch die Stellung der Harmonien, aber innerhalb der Tonalität, sich terzweise verschiebt, z. B. I-VI-IV oder II-VII-V, usw., z. B. in plastischem Ausdruck des Hinabrückens:

(„Tristan", I. Akt):

No. 113.

Auch das ist eine Eigentümlichkeit, die bei Wagner besonders häufig und deutlich, ähnlich wieder wie bei Bach, hernach auch namentlich sehr markig bei Brahms hervortritt; z. B.:

(Brahms, Violinsonate in d-Moll, op. 108.)

No. 114.



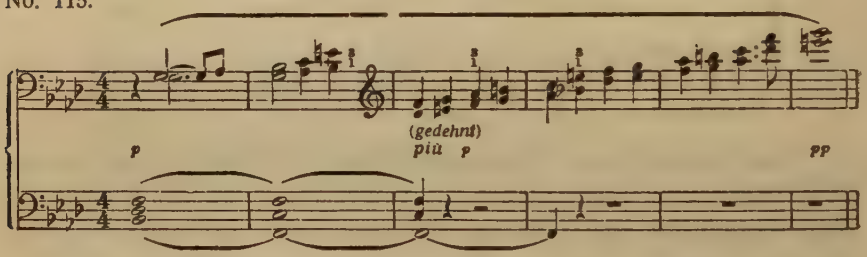
In diesem Hinzutreten von Unterterzen liegt eine primitive Kraft, oft aber auch eine schwere, verdüsternde, sogar mystische Wirkung; es ist als ob die Klänge in ihrem Untergrund wanken würden und in ihre eigene Tiefe hinabsänken.[1]) Wie durch die

[1]) Solche Wirkungen können zeigen, daß auch die sog. Parallelstufen nicht in einer bloßen Umspielung, Nebentoneinstellung zur Quinte eines Akkordes beruhen, (wonach z. B. a-c-e in C-Dur nur Tonikaklang mit Er-

Septen und Nonen, die über den Dreiklangsterzen hinzutreten, erfährt aber auch hiedurch die Harmonik mitunter subtile künstlerische Tönungen; doch liegt auch dieses Hinzutreten von Terzen unter dem ursprünglichen Grundton nicht immer im Baß, wodurch diese Wirkung oft noch versponnener erscheint; so liegt z. B. in genialem Einklang mit der ganzen charakteristischen Stimmungswirkung dieser harmonische Vorgang allmählich zutretender Unterterzen unter dem ursprünglichen Fundament dem folgenden Terzenmotiv vom III. Akt des „Tristan" zugrunde (Motiv der Meeresweite, zugleich aber auch Symbol des weiten Sehnens; siehe hierüber im VII. Abschnitt):

(Aus dem Vorspiel zum III. Akt):

No. 115.



Die harmonische Unterlage der weitgedehnten Terzenbildung erkennt man, indem man von allen jenen Tönen absieht,

satz der Quinte g durch die Sext a wäre, analog C II nur Subdominante mit Abänderung der Quinte c zu d, usw.). In solchem Akkordwechsel liegt nicht bloß Umspielung der Durstufe, sondern er ist Grundtonereignis. Dies geht auch schon daraus hervor, daß von jeher vor den sogenannten „Nebenstufen" ebenso wie vor den beiden dominantischen Akkorden auch Zwischendominanten eintreten, was deutlich genug auf ihre selbständige Stellung und auf die Art ihrer Grundtonauffassung weist. Riemanns straffe Einheitsbeziehung, die alles in jener angedeuteten Weise auf die drei Hauptstufen, Tonika, Dominante und Subdominante, zurückleitet, kann ich daher auch nicht als erschöpfend ansehen; es liegt eine ganz unannehmbare Einschränkung des musikalischen Hörens darin, wenn die Theorie z. B. C II nur als eine Quintumspielung von C IV ansehen soll, trotz naher Zusammengehörigkeit dieser Klänge, die sich z. B. in Schlußformeln wie II^6-V-I äußert, wobei die Baßfortschreitung den unverkennbaren subdominantischen Einschlag der II. Stufe steigert); diese nahe Verwandtschaft ist auch vorhanden, aber sie liegt eben in dem Terzenverhältnis der Grundtöne, und die Klangveränderung beruht in einer Grundton-, nicht in einer Quintveränderung.

welche entweder Durchgänge oder frei eintretende Leittonvorhalte darstellen; derart daß z. B. im dritten der angeführten Takte der Ton des als Akkordton angesehen werden muß, da er frei einspringt und abspringt, im vierten überdies noch das b (während z. B. das e der oberen Stimme als Leittoneinstellung zum f melodisch erklärbar ist, usw.); demnach entwickelt sich das Motiv harmonisch derart, daß es sich zunächst vom Dreiklang f-as-c (2. Takt) als Unterlage löst (über die Harmonisierung vom 1. u. 2. Takt s. S. 52), diesem Klang aber hernach als hinzutretende tiefere Akkordgrundtöne noch die Unterterzen des und b zusetzt, so daß die Harmonisierung wieder über die VI. Stufe auf die Subdominante IV^9 (b-des-f-as-c) gerückt erscheint.

Neben den ätherischen, immer weiter ins Helle und Luftige verschwebenden Terzen der hohen Geigenklänge breitet sich aus dieser verborgenen Eintönung tieferer Terzen unter dem ursprünglichen Grundton ein eigenartiger Dämmer über das Motiv hinweg aus. Mit primitiven harmonischen Mitteln ist hier eine der prachtvollsten Landschafts- und Stimmungsimpressionen erreicht.

In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß der Einleitungsakkord des Vorspiels in seiner auf Terzenbau zurückgeführten Schreibweise (f-as-ces-es) häufig in die um die tiefere Terz (des, stellenweise auch d) noch bereicherte Nonenakkordform überschlägt (vgl. S. 70).

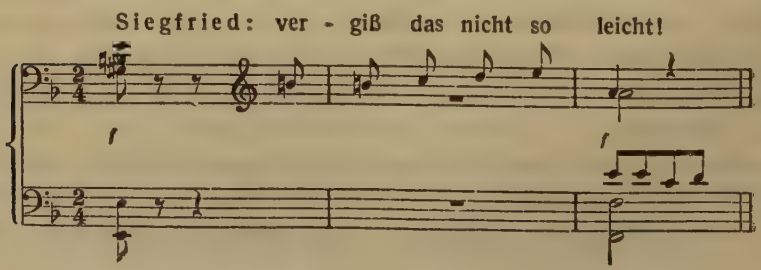
Wie das nachträgliche Hinzufügen einer Unterterz die Akkordgrundtöne verändert, so wird eine solche terzweise Verschiebung auch oft gleichzeitig mit dem Eintritt eines Akkords selbst vorgenommen, derart, daß statt eines durch Kadenzierung in der Erwartung angeregten Klanges gleich der Akkord eintritt, der sich von ihm durch einen um eine Unterterz tiefer liegenden Grundton unterscheidet. Damit hängt die Vorliebe Wagners wie überhaupt der ganzen Romantik für eine sehr alte Erscheinung zusammen, die eigentlich schon vom Gebiet des Klangbaus selbst in das der Klangverbindungen hinüberspielt, nämlich für den sogenannten „Trugschluß". Darunter versteht man im engeren Sinne die Auflösung eines Dominantakkordes statt in

den erwarteten Grunddreiklang in den Akkord, der aus diesem samt seiner Unterterz besteht, oder aber, in noch älterer und einfacherer Erscheinungsform, bloß im Eintritt des Dreiklangs, der eine Terz tiefer steht als der erwartete(in Dur also des Parallelklangs, in Moll weitaus häufiger des Dreiklangs auf der großen als auf der kleinen Unterterz). Während das Letztere, die einfache Trugschlußkadenz, von der frühromantischen Musik wegen ihrer Farbigkeit besonders reichlich ausgebeutet wurde, setzt Wagner, wie er überhaupt mehr Sept- und Nonenakkorde verwendet, häufiger dem erwarteten Dreiklang die Unterterz hinzu. Zugleich verdeutlicht sich dadurch der Ursprung dieser Erscheinung, die in der Klangstruktur selbst bereits vorgebildete Fortsetzung nach der Unterterz.

Daß gerade die Romantiker diese alte, noch von kirchentonartlichen Wendungen her überkommene Erscheinung lebhaft aufgriffen, hängt auch mit ihrer Vorliebe für Terzwirkungen in den Klangfolgen überhaupt zusammen; hier liegt jedoch zunächst keine Ausweichung aus der Tonalität vor, da der Trugschluß im engeren Sinne die „leitereigene" Unterterz verwendet. Im weiteren Sinne versteht man unter Trugschluß jeden Eintritt eines anderen (oft ganz fremden) Akkordes, als er durch Zusammenhang und Kadenzierung in der Erwartung angeregt wurde; auch diese Erscheinung haben die Romantiker reich und neuartig ausgebildet. Einfache Trugschlüsse waren schon in den bisherigen Beispielen vielfach vorgekommen. (Vgl. auch die trugschlußartige Entstehung vom motivischen Einleitungsakkord, s. S. 69). Zusetzung der Unterterz in dieser Art zeigt z. B. die Klangfolge:

Wagner, „Siegfried", I. Akt, 1. Szene:

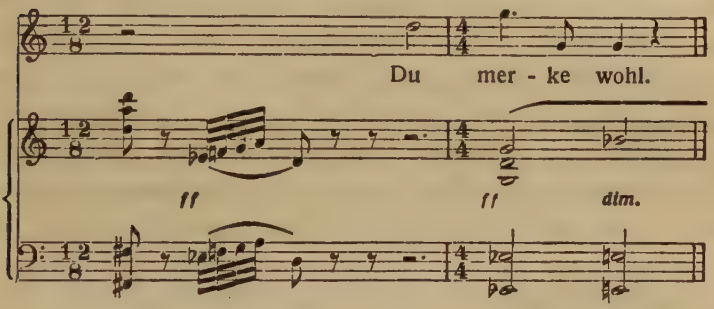
No. 116.



Insbesondere die Singstimme beweist hier klar, wie im zweiten Akkord ursprünglich a als kadenzierend erreichter Grundton empfunden ist, daß also der musikalische Innenvorgang nur in einer Modifikation des Klanggerüsts, nicht eigentlich im Gefühl eines völligen, echten Stufenwechsels besteht. Von den zahllosen, insbesondere wieder für Wagner sehr charakteristischen Wendungen dieser Art vgl. z. B. noch im „Tristan“:

(Aus dem I. Akt, 4. Szene:)

No. 117.

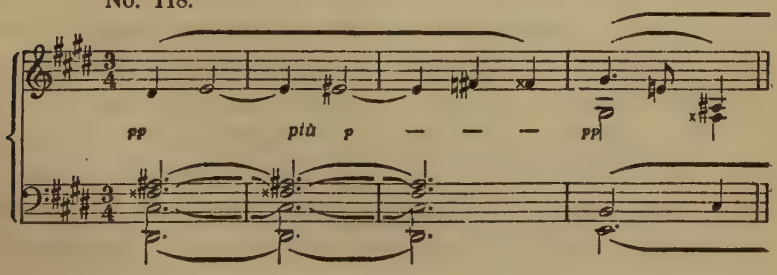


Zur dominantisch angeregten Auflösung nach dem g-Moll-Akkord tritt die Unterterz es hinzu, (statt g I daher g VI^7).

Zu welcher sinnlichen, sattfarbigen Wirkungsfülle Wagner aber auch die abgebrauchte Trugschlußwendung, die statt durch solche Hinzufügung einer Unterterz zu einem Auflösungsakkord unmittelbar nach einem bloßen Dreiklang leitet, zu steigern wußte, mag ein einzeln herausgegriffenes Beispiel aus dem „Tristan“ in Erinnerung rufen:

(Aus dem III. Akt, Ueberleitung zu Tristans Vision „Wie sie selig, hehr und milde, wandelt durch des Meer's Gefilde“:)

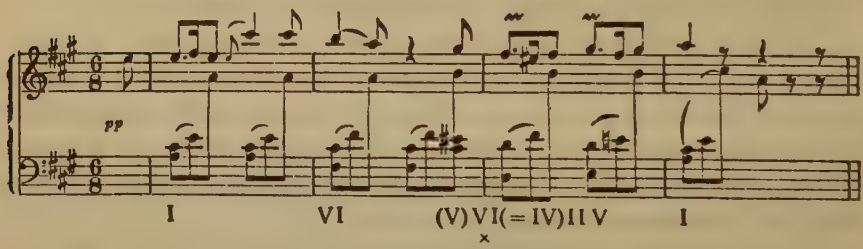
No. 118.



(Der Dominant-Septakkord auf dis statt nach gis-Moll nach dessen Unterterz-Klang E-Dur aufgelöst.)

Im Gegensatz zu diesen Abweichungen innerhalb der Tonalität bleibt aber noch zu erwähnen, daß die Zufügung der Unterterz auch inmitten des Zusammenhanges das Bild tonaler Einheit entstellen kann, wodurch die Erscheinung der Terzstruktur über die Veränderung des Klanges noch einen entscheidenden Schritt weiter in Aenderungen der Klangverbindungen hinüberspielt. Dies kann dann geschehen, wenn dem durch Unterterz entstellten Klang ein zwischendominantisch eingeschalteter Akkord voranging. Der Typus dieser Erscheinung würde sich schematisch so darstellen, daß z. B. in einer Formel wie I (V) VI V I bei dem mit × bezeichneten Akkord statt zu seiner eigentlichen Form zum Akkord auf seiner Unterterz kadenziert würde; derlei entspricht z. B. den nachfolgenden Takten von Schubert, dessen Lieder besonders reiche und farbige Anwendung dieses Vorgangs zeigen:

(„Frühlingstraum", aus der „Winterreise")

No. 119.

Am Ende des zweiten Taktes erscheint die Dominantsept auf cis, als Einschiebung zu einem fis-Moll-Akkord (VI), der aber nicht folgt, sondern durch den Klang auf seiner (leitereigenen) Unterterz d ersetzt ist, wodurch die chromatische Akkordfolge entsteht. Zwar wäre ohne Annahme dieses Trugschlusses nach Zwischendominante eine Auffassung möglich, die den zweiten Takt nach fis-Moll umdeuten und im dritten wieder nach A-Dur zurückleiten würde, doch entspricht dies nicht dem zugrundeliegenden harmonischen Vorgang und

umgeht ihn unnötigerweise; in diesem einfachen Liedanfang liegt eine geschlossene Kadenzentwicklung, keine Modulation vor, und die Stellung der Zwischendominante Cis^7 bedarf einer Darstellung, die ihrer Funktion und dem logischen, durch den Trugschluß modifizierten Zusammenhang entspricht; umsomehr, als diese Wendungen stereotyp geworden sind.

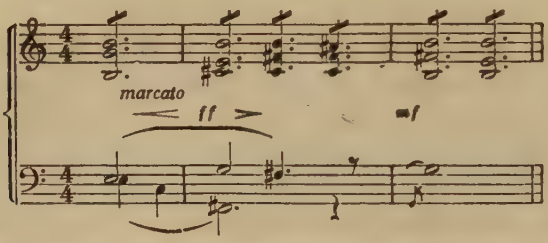
Dieser Vorgang findet sich natürlich nicht nur wie in diesem Falle auf die VI., sondern auf alle Stufen, denen eine Zwischendominante voraustreten kann, angewendet; es erscheinen dann nicht diese Stufen selbst, sondern die um eine Terz in der Tonart herabgerückten Akkorde; ich bezeichne diese Erscheinung auch im Folgenden durch Zusetzung eines × unter die betreffende Stufe, zu der der Zwischendominantklang gedacht ist, die aber dann durch ihre Unterterzstufe ersetzt wird; (bleibt die Stufe selbst und tritt die Unterterz zu ihr noch hinzu, so entsteht der Form nach wieder statt des Dreiklangs der Sept-Akkord auf der Unterterz). Eine besondere Schreibweise für diese Erscheinung ist notwendig, da sie einen ursprünglich sehr schlichten tonalen Zusammenhang entstellt, der aber in der harmonischen Analyse festzuhalten ist. Auch diese Verbindung von Trugschlußwendung mit Zwischendominanten ist ungemein häufig und schon alt; denn die überkommene Trugschlußformel bewahrte auch in die Zeiten des erwachten tonalen Harmoniegefühls hinein ihre Selbstständigkeit, die sie nun auch den tonalen Zusammenhang durchbrechen ließ; auch in Bachs Choral z. B. durchschneidet eine solche Aufeinanderfolge von Zwischendominante und trugschlußweiser Entstellung des nächsten Klanges, zu dem sie eingeschoben war, häufig die sonst in höchster, gedrungener Einfachheit gehaltenen tonalen Linien.

Auch im „Tristan", wie schon von Wagner's ersten Werken an, ist diese Erscheinung zur Erklärung sehr vieler Stellen festzuhalten, die sich sonst außertonal, oder wenigstens als modulatorische, oft weite Umwege darstellen würden und sich bei Kenntnis dieser Harmoniewendung völlig vereinfachen.

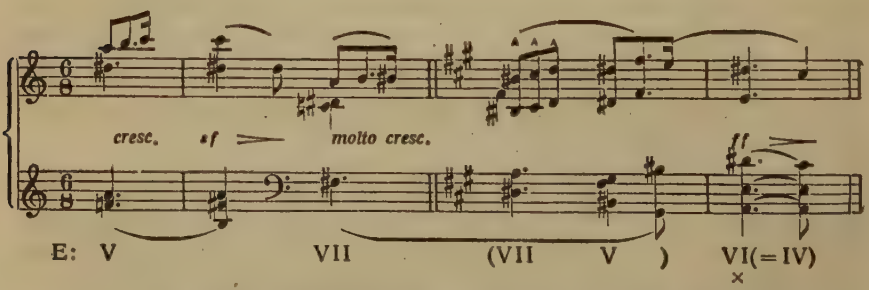
Der enge Zusammenhang mit der nachträglichen Zusetzung einer Unterterz unter einen schon vorhandenen Akkord tritt auch dadurch hervor, daß beide Erscheinungen bei Wagner oft dicht

beieinander vorkommen. Von Wendungen dieser Art ist z. B. ein noch sehr einfacher Fall:

(Aus dem I. Akt, 4. Szene)

No. 120.

Im ersten Takt tritt mit dem Baßton c die Unterterz unter den e-Moll-Akkord hinzu (Klangfolge daher e I—VI); im 2. Takt tritt unter Vorhaltsbildungen die Zwischendominante zu e V ein (fis-ais-cis), sie löst sich aber statt nach e V in den Akkord auf der noch hinzugefügten Unterterz g auf, (also nach e III^7), worauf e I folgt.

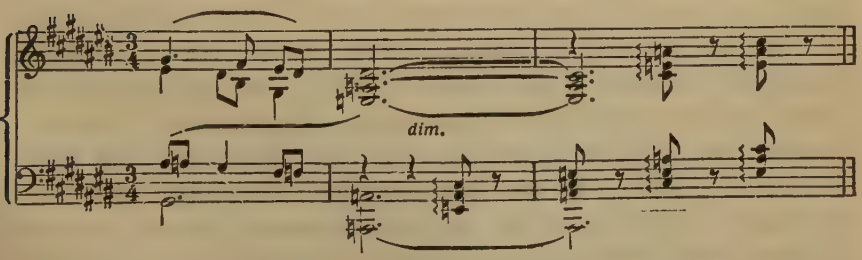
Nach diesem Prinzip vollziehen sich aber oft auch Tonartsübergänge in prachtvoll satten Farben; so z. B. im „Tristan" gleich im Vorspiel die Wendung aus der Haupttonart a-Moll in den mittleren A-Dur-Teil:

No. 121.

Die Teilstrecke setzt in der Dominanttonart E-Dur ein; die beiden ersten Akkorde sind E V (Spannungs- und Lösungsakkord identisch, vgl. S. 208). Der Akkord der zweiten Hälfte vom 2. Takt, dis-fis-a-c, tritt als VII^0, (verminderter Septakkord auf der

Leittonstufe) von E-Dur ein, wandelt sich aber sofort (Oberstimme!) in den mit ihm enharmonisch identischen verminderten Septakkord: his-dis-fis-a vom 3. Takt. Dieser erscheint, zusammen mit der Dominantform Gis^7 der zweiten Takthälfte, als zwischendominantische Einschiebung (VII—V), und zwar vor E VI, dem cis-Moll-Akkord gedacht; statt dessen erscheint jedoch die trugschlußartige Wendung nach dessen Unterterzklang, was in zusammenhängender Bezifferung mit $\overset{\times}{\text{VI}}$ zur Kennzeichnung der Stellung und tonalen Einbeziehung des Zwischendominantklanges anzudeuten. Dieses $\overset{\times}{\text{VI}}$ ergibt nun (statt des cis-Moll-Akkords) den A-Dur-Klang.

In dieser, wie z. B auch in der Nr. 118 angeführten Stelle aus dem „Tristan" gewinnt die einfache trugschlußartige Lösung in die Durdreiklänge ihren besonders üppigen und tief ausschöpfenden Klangfarbeneffekt dadurch, daß die Dreiklänge nach sehr langen und intensiv alterierten Spannungsverdichtungen wieder die ersten konsonanten Klänge in breiter Ausladung darstellen, und daß zugleich der Uebergang in diese durch die intensiv wirkende chromatische Fortschreitungswirkung des Trugschlusses herbeigeführt ist. Dies ist ein Klangreiz von ganz auffälligem Schmelz und Wohllaut, den namentlich auch Liszt, Bruckner und Richard Strauß sehr lieben und in seiner vollprangenden Schönheit auszunützen wissen. Man vergleiche:

Richard Strauß, „Salome" (aus dem Tanz):

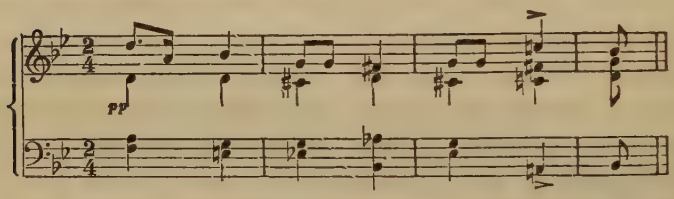
No. 122.

Die Harmonie des ersten Taktes ist erst Cis-Dur (ais ist Nebenton), vom zweiten Viertel an Cis V^7 (gis-his-dis-fis; das eis der Oberstimme ist Durchgang); die Wendung zum A-Dur-

Akkord erfolgt in genau gleicher Art wie beim letztangeführten Beispiel.

Merkwürdige Klangformen ergibt oft die Verbindung von Trugschlußwendungen mit Alteration. In mehrfacher Hinsicht interessant ist hiefür z. B. die folgende Klangreihe von Grieg, dessen Harmonik mit ihren eigenartigen nordischen Stimmungswirkungen technisch stark durch Wagners „Tristan" beeinflußt ist:

(Aus den „Norwegischen Volksweisen" Nr. 19):

No. 123.



Die in g-Moll stehende Klangfolge ist im ersten Takt als g V und VI^7 leicht zu verstehen; der zweite Takt bringt erst cis-e-g (mit Alteration von e zu es) als zwischendominantische Einschiebung (VII) zum nachfolgenden Klang, der ursprünglich d-fis-a lautet, also g V, der aber zweifach verändert ist, einmal trugschlußartig durch Zusetzung vom Baßton b, dann durch Alteration von a zu as (im Hinblick auf das nachfolgende g). Schon bis hieher spielt aber noch eine andere bemerkenswerte Erscheinung herein, die schon als kennzeichnend für Wagners intensiven Alterationsstil allenthalben hervortrat, nämlich das Hinüberspielen der durch Alteration entstandenen Gebilde in andere akkordliche Klangeindrücke, mit denen sie sich enharmonisch decken: der zwischendominantische Klang wirkt zugleich wie Es^7 (es-g-b-des), der nachfolgende wie eine alterierte Dominantform B^7 (b-d-f-as), wobei fis aus dem f im Hinstreben zu g entstehen würde; dieses Hinüberspielen ist es wohl auch, was die Weiterführung vom Baßton es (statt nach d) ins b auslöst: die Baßführung täuscht Grundtonfortschreitungen vor.

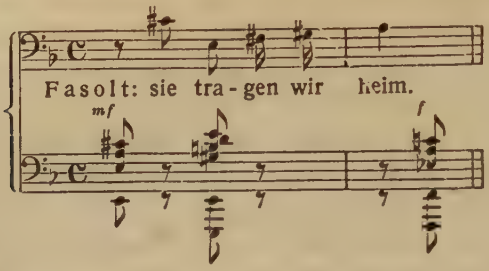
Eine nicht minder eigenartige Lösung einer Zwischendominante bringt der nächste, dritte Takt; der erste Klang ist der gleiche, (VII), mit Alteration von e zu es, der zweite Akkord des Taktes wieder ursprünglich g V^7 (d-fis-a-c), dem schließlich g I folgt; vom Klang D^7 ist aber hierbei der Grundton weggelassen, ein Beweis für die Spannkraft der Alteration, welche als psychische, unterbewußte Energiewirkung auch auf die unbewußte Ergänzung dieses fehlenden Grundtones d hinzuwirken vermag, als Weiterleitung des alterierten Tones e s.

Zugleich kann man aus diesen wenigen Akkordbildungen ersehen, wie in stimmungshafter Eintönung mehrfache technische Momente zu eigenartig verschleiernder Trübung der Musik zusammenwirken: die vielen Sept-Akkorde; die Alterationen (und zwar alle abwärts gerichtet!); die Trugschlüsse; das enharmonische (von den Klangverhältnissen ablenkende) Hinüberspielen alterierter zu anderen einfachen Klangformen; die (im orchestralen Stil vorbereitete) Lösung der Alterationsfortleitung von der gleichen Stimme, in der die Alteration erscheint; schließlich gleich in zweifacher Art die Lösung vom realen Fundament, zuerst seine Abänderung zur tieferen Terz, während es zuletzt überhaupt imaginär blieb; alles genau in der Art, die mit Wagners Harmonik vorgezeichnet ist, hier im Dienste einer künstlerischen Gesamtimpression verdichtet zusammenwirkend.

Die Verbindung von Trugschlüssen mit der Alteration führt auch zu einer speziellen Formel, die sich bei Wagner zu einer häufigen und typischen Harmoniewendung gefestigt hat. Daß sich dominantische Klänge sehr oft gleich unter abwärts schattierender Alteration des nachfolgenden Tonikaklanges auflösen, ist schon erwähnt worden (s. Nr. 58); wenn sich nun in dieser Art z. B. eine Dominante E^7 (statt nach dem A-Dur- oder a-Moll-Akkord) nach der abwärts schattierten Form a-c-es auflöst, so tritt oft noch zugleich die Unterterz zu diesem Lösungsklang hinzu, der im erwähnten Falle daher f-a-c-es lauten würde. Die Folge dieser Erscheinung ist dann das Aneinanderfügen zweier chromatisch benachbarter Dominantseptakkorde mit ausgesprochen kadenzierender Wirkung, z. B.:

(„Rheingold", 2. Szene):

No. 124.



Singstimme und insbesondere die Quartsextakkord-Kadenz zeigen deutlich, wie der letzte Akkord Alterations- und Trugschlußentstellung vom A-Dur-Akkord darstellt.

Hier besteht ein naher Zusammenhang mit der besprochenen Erscheinung, daß auch Klangschattierung am gleichbleibenden Akkord zugleich mit Zusetzung einer Unterterz oft vorkommt (s. Nr. 57). Das äußere Ergebnis ist dann keine chromatische, sondern mediantische Klangfolge.

Alle diese Erscheinungen von Zufügung höherer und tieferer Terzen und von Trugschluß u. s. w. zeigen ein Hereinwirken der Klangkonstitution in Klang f o l g e n. In ihr beruht ursprünglich die terzweise Fortschreitung innerhalb der Tonart überhaupt. So kann man sagen, daß der Klang i n sich ein Streben nach Terzfortschreitungen enthält, wie er a u s sich in Quart- und Quintfortschreitungen auszubrechen strebt. So sind z. B. auch diesen gegenüber die terzweisen Fortschreitungen von einem Tonika-Akkord aus von milderem, weicherem Effekt, unentschiedenere Willensstrebungen. Denn die innere Dynamik des Klanges ist eine zweifache; zu den Energien der Bewegungsspannungen selbst kommen die klanglichen Materieempfindungen und ihre Dynamik. Daß wir die an sich immateriellen Toneindrücke aber als Materie, d. h. mit Scheineindrücken von Masse, Gewicht, Kompaktheit behaftet und unlösbar verknüpft empfinden, ist eine Folgeerscheinung davon, daß der Grundvorgang allen Musikgefühls in Bewegungsspannungen beruht; es ist die von der psychischen Urkraft erweckte Gegenempfindung von Materie, Widerstand der

Auswirkung. Darum ist auch diese mitschwingende Empfindung dunkler, unbestimmter und schwächer; sie wird auch, wie sich schon bei der Alterationstechnik mehrfach zeigte, leicht von den unmittelbaren Bewegungskräften überwunden: ihre Spannungen vermögen ohne weiteres über die Schwerewirkungen hinwegzuheben und z. B. abwärts weisende Dissonanzen in aufwärtsdringende Tonstrebungen zu verwandeln, u. s. w.

Zweites Kapitel.

Die innere Farbenzersetzung der romantischen Harmonik.

Die absolute Fortschreitungswirkung.

Dem klanglichen Entwicklungsvorgang, der sich durch das Vorrücken der über den Dreiklang bis über Nonenakkorde hinausgehenden Tonverschmelzung zu neuartiger technischer Behandlungsweise kennzeichnet, tritt mit der gereiften Romantik, nirgends wieder deutlicher als bei Wagner, noch eine andere Erscheinung gegenüber, die aus dem gesteigerten klangsinnlichen Empfinden hervorgeht und für die großen Entwicklungslinien der Harmonik von wesentlicher Bedeutung wird. Sie ist vornehmlich erst im Zusammenhang mit ihrer Fortentwicklung zu erfassen, während sie in ihren einfacheren und ursprünglichen Formen nichts Auffälliges oder Absonderliches zu bieten scheint. Sie betrifft nicht die Struktur der Klänge, sondern die der Klangverbindungen und führt ihrerseits zu destruktiven Vorgängen, denen gegenüber die im vorigen Kapitel erwähnten, unmittelbar aus dem Akkordbau hervorgehenden und teilweise von der Tonalität abweichenden Klangfortschreitungen (Trugschlüsse in ihrer Verbindung mit Zwischendominanten) nur Vorerscheinungen von verhältnismäßig geringfügiger Bedeutung darstellen, die nicht zu einer weitgehenden Zersetzung hinleiten.

Ein Klang für sich ist dreifachem Wirkungszusammenhang ausgesetzt: einmal beruht seine musikalische Wirkung in seinem Verhältnis zum zentralen Tonika-Klang, in seiner „tonalen Funktion“; der gleiche Akkord erscheint in völlig verschiedenem Effekt, je nachdem er Tonika, oder Dominant oder sonst irgend

eine nahe oder fernere Stellung in einer Gesamttonart einnimmt. Zweitens aber beruht die Wirkung eines Akkords in dem Verhältnis zu dem ihm unmittelbar vorangehenden Klang. Der Beziehung auf den Grundklang tritt die Beziehung auf den letzten Nachbarklang gegenüber. Die letztere Erscheinung, der herausleuchtende Effekt einer einzelnen Fortschreitungswirkung, der Reiz aus dem Aufeinanderprallen zweier Akkorde, liegt innerhalb einfacher tonaler Musik mehr zurückgedrängt und unaufdringlich in der Gesamtwirkung eines harmonischen Zusammenhanges verborgen, indem er mehr in der tonalen Struktur eines ganzen Komplexes aufgeht. Mit andern Worten: die Beziehung eines Klanges auf die Tonika ist im Rahmen einfacher tonaler Musik noch bedeutungsvoller als das Fortschreitungsverhältnis zweier aufeinanderfolgender Klänge im Einzelnen, trotzdem immer auch dieses die Wirkung eines neu eintretenden Akkords mit beeinflußt. Drittens aber ist neben diesen beiden relativen Momenten, dem Verhältnis zur zentralen Tonika und dem zum unmittelbar vorausgehenden Klang, die Wirkung eines Akkords durch seinen Klangreiz an sich beeinflußt, seinen absoluten Effekt. Auch dieser ist nie völlig zu unterdrücken und stets bis zu gewissem Grade gleichzeitig mit den beiden ersterwähnten Wirkungsmomenten vorhanden, doch bleibt auch er innerhalb einfacher tonaler Musik hinter die relativen Verhältnisse zurückgedrängt.

Während es nun im Wesen der Tonalität liegt, daß die aus dem Verhältnis zur zentralen Tonika gegebene Wirkung die erste und grundlegende ist, kann sowohl das zweite wie auch das dritte Wirkungsmoment vorgetrieben werden; die unmittelbaren Fortschreitungseffekte wie schließlich auch der spezifische, absolute Klangreiz an sich kann herausgehoben werden; setzt eine Entwicklung in dieser Richtung in der Musik ein, so bedeutet sie naturgemäß eine Lockerung und Lösung des umfassenden, einheitlichen Tonalitätsempfindens. Das erste jener Wirkungsmomente ist konstruktiv im Sinne des tonalen Aufbaus; es wirkt bindend, zentralisierend; die anderen sind destruktiv, wirken isolierend, zersetzend. Die Hinwendung auf die Einzelwirkungen erfolgt weder plötzlich, noch gleich in voller Ueberwindung des umfassen-

den tonartlichen Harmoniegefühls, ebenso wie auch das Hervorkehren von der absoluten Wirkung eines Akkords an sich noch längst nicht das Mitspielen der beiden anderen Wirkungsmomente auszuschließen braucht, wenn es auch in seiner Steigerung dahin führen kann. Jedes Stadium entwickelt sich aus dem Boden des vorherigen, von dessen Merkmalen es daher noch getragen und gestützt erscheint; alle diese Prozesse, die zur Heraushebung von Einzelwirkungen konvergieren, beruhen daher in allmählichen Uebergängen, greifen ineinander und sind ihrem Wesen nach unabgrenzbar. Die Klangfarben quellen von innen auf, um die einheitlichen Tonartsumrisse allmählich zu überspülen und zu zerstören. Ein durchgreifender Prozeß mußte in der Harmonik schon einsetzen, indem die Einzelfortschreitung an Bedeutung gewann, auch noch ohne daß dies bis zur extremen Konsequenz, der vollen Zersprengung der ursprünglichen umfassenden tonalen Einheit gedieh. Wenn ein Harmoniestil dahin gelangt, den Effekt, der im unmittelbaren Aufeinanderprallen zweier Akkorde liegt, als spezifische Wirkung für sich herauszuheben, so liegt eine Erscheinung vor, die ihrem Inhalt und ihrer Bedeutung nach mit dem dritten Entwicklungsstadium, der Heraushebung eines einzelnen akkordlichen Klangreizes für sich, auf einer Entwicklungslinie liegt und auch diese vorbereitet, als eine Vorstufe in der Zuspitzung zur absoluten Einzelwirkung.

Als Fortschreitungswirkung ist daher der unmittelbare Effekt zu bezeichnen, der in der Folge zweier Klänge liegt; zu ihm rückte das Schwergewicht in der Harmonik erst, nachdem überhaupt eine gewisse Zersplitterung zur Buntheit von Einzelreizen im gesamten künstlerischen Ausdruckswillen eingesetzt, und das erhitzte energetische Empfinden bereits, wie dies durchwegs zusammenhängt, zur Fülle von Farbenreizen geführt hatte, die das romantische Kolorit kennzeichnet. Auch ist es klar, daß sich die Heraushebung einzelner Fortschreitungswirkungen von vornherein an auffälligere, g r e l l e r e, demnach auch meist tonal kompliziertere Klangfolgen band, weniger an die einfachsten unter den Kadenzschritten, in denen diese Wirkung allerdings ebenso, wenn auch diskreter, schon vorliegt. Sie beruht in der Relativität z w e i e r aufeinanderfolgender Klänge, noch nicht im absoluten

Effekt eines Klanges an sich: während sie demnach in sich relativ gegründet ist, bezeichne ich sie als absolute Fortschreitungswirkung, wenn sich eine solche einzelne Klangfolge nach außen, d. h. gegen den übrigen Zusammenhang, als eine charakteristische Reizwirkung für sich heraushebt, als die eigentümliche Verbindungswirkung zweier Klänge. Hier setzt mit der romantischen Musikepoche von früh an, bald immer bedeutsamer eine innere Entwicklungslinie ein, die in der Freude am Klangreiz selbst ihren psychologischen Ursprung hat.

Die Zersetzung und ihre Gegenwirkung in der Tonalität.

Es versteht sich von selbst, daß die Entwicklung erst innerhalb des Gefüges geschlossener Tonalität ihre Anfänge findet und erst unauffällig in ihren Auswirkungen bleibt. Sie wurde daher, trotzdem sie in ihrer Steigerung ein höchst bedeutungsvolles Moment für die Stilgeschichte wie für die Psychologie und Theorie der Musik darstellt, von dieser bisher insofern außer acht gelassen, als man sich darauf beschränkte, die umfassenden tonalen Zusammenhänge auch bei grell und selbständig heraustretenden Fortschreitungswirkungen nachzuweisen und zu rekonstruieren; damit war zwar etwas Notwendiges und Wesentliches erfüllt, aber in einseitiger Blickrichtung nur der eine Teil der Erscheinung festgehalten, ihre Verwurzelung im Boden tonaler Geschlossenheit, die bindenden Kräfte, während es auch gilt, diese Momente gegen ihre Weiterentwicklung hin ins Auge zu fassen, in ihnen Keime und die treibenden Wachstumskräfte einer viel komplizierteren, in neue Fernen reichenden Harmonietechnik zu erkennen. In allen ihren Erscheinungen hat die Harmonik ihre zwei Seiten, nach denen sie von der Theorie zu betrachten und auf ihre psychologischen Grundlagen zurückzuführen ist, eine rückwärts, nach Ausgang und Kernzentrum zurückleitende und eine vorwärts zu selbständiger Loslösung hinstrebende. Die Entwicklungslinie ist daher in ihren Ursprüngen noch längst innerhalb tonal geschlossener Zusammenhänge aufzugreifen, ehe diese von dem Vorbrechen der absoluten Fortschreitungswirkungen bereits abgerissen und aufgerissen erscheinen. Beides, ein Fest-

klammern im Grundgefüge der Tonalität und ein Hinaustreiben zu ihrer Weitung und Zersetzung, ist im Stil der Neuromantik im vollen innern Leben und drangvollster Entwicklung zu beobachten, am krisenhaftesten wieder im „Tristan"; ein Wirken und Gegenwirken.

Schon mit den ersten Weitungen der Kadenz durch Zwischendominanten und noch mehr durch erhöhtes Ausschwingen zu beiden Dominantregionen dringt der Effekt einzelner Fortschreitungen mehr und mehr heraus. Schon dort liegt namentlich im Aufeinanderprallen von Klängen entfernter Tonartsregionen die Entwicklung deutlich vorgebildet, die von den umfassenden tonalen zugleich auf die einzelnen Wirkungen ablenkt, und bereits hierbei war zu betonen, wie mit allen diesen Weitungserscheinungen intensive Licht- und Farbenwirkungen erstehen. So beachte man, um nur eines der dort erwähnten Beispiele in Erinnerung zu rufen, wie bedeutungsvoll in Nr. 50 die Klangwendung von G^7 nach dem As-Dur-Akkord an sich als Stimmungs- und Farbenimpression sich isoliert.

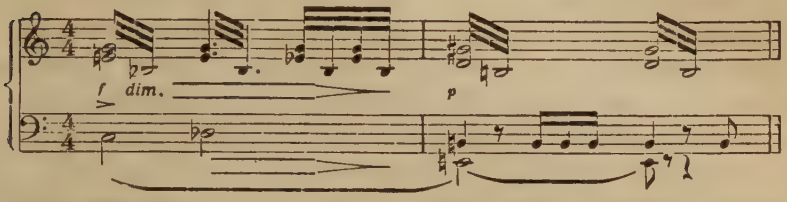
Ein anderes der im gleichen Zusammenhang erwähnten Beispiele aus dem „Tristan" kann noch deutlicher dartun, wie aus einem tonalen Zusammenhang eine einzelne Fortschreitungswirkung zu absoluter Bedeutung herausdringt; beim Todesmotiv (Nr. 39) beruht schon die Symbolik der leitmotivischen Bildung in der grellen chromatischen Rückung, deren unheimliches Aufleuchten gleich mit seinem Ansatz eintönt; sie ist als Kerninhalt und zugleich sinnfälligster Teil dem Motiv an die Spitze gestellt, das auch bis zu Ende in irisierendem Farbenwechsel harmonisiert ist; (der Eintritt vom A-Dur- nach dem As-Dur-Dreiklang ist ein Effekt, der eine Art scharfer Reibungswirkung birgt; es ist, als wäre die harte Dissonanzreibung einer kleinen Sekunde auf das Phänomen der Klangfortschreitung übertragen und zu klangsinnlicher Macht vergrößert.)

Schon daraus geht hervor, daß hier der eigentliche Inhalt der Konzeption in der Fortschreitungswirkung an sich, nicht in einem tonalen Zusammenhang mit einem zentralen Grundklang gelegen ist. (Analog heben sich auch die darauffolgenden mediantischen Fortschreitungen vom A-Dur zum f-Moll-Akkord

und von diesem zum Alterationsakkord auf D heraus.) Für die theoretische Erfassung folgt daraus, daß man auch die Erscheinung beim Kern fasse, welche der Klangfolge zugrunde liegt und der Fortschreitungswirkung die Isolierung zuerkenne, die sie beansprucht, wenn auch ein tonartlich vereinigender Zusammenhang über sie ausgreift; dies freilich, wie ausgeführt, in sehr starker Dehnung der Tonalität. Gerade bei diesem charakteristischen Einzelfall zeigt sich aber noch aus anderen Erscheinungen klar, wie Zusammenhalt und Zersetzung im Kampfe liegen, wie die Fortschreitungswirkung zugleich zu absoluter Bedeutung und Isolierung hindrängt; denn eine Betrachtungsweise, die einseitig den umschließenden tonalen Zusammenhalt rekonstruiert, würde hier den schöpferischen Vorgang und lebendigen Inhalt der Harmoniewendungen gar nicht mehr wiedererschöpfend zum Ausdruck bringen;[1]) ein Beweis, wie sich die musikalische Charakteristik des Leitmotivs auf diese chromatische Akkordfolge verdichtet, liegt auch noch darin, daß ihre Fortschreitungswirkung sogar im Laufe des Werks für sich motivisch auftritt, bei entfernter hereinspielenden Andeutungen des Todesgedankens, z. B. in der 4. Szene vom I. Akt nach Bran-

[1]) So ist auch schon, soweit man den tonalen Zusammenhalt selbst ins Auge faßt, die chromatische Klangfolge, wie schon im vorigen Abschnitt ausgeführt, nur als unmittelbares Ausschwanken vom As-Dur- zum A-Dur-Klang um die ideelle c-Moll-Mitte zu verstehen, in ihrer ganzen Spannung und Farbenwirkung als ein stark „potenzierter", dominantisch gerichteter Schritt. Wenn dies hier wiederholt betont wird, so geschieht es, um nachdrücklich vor der gewohnten, hier aber nicht mehr die richtigen Wege weisenden theoretischen Darstellung zu warnen, die sich auf die vermittelnde Kettung um jeden Preis abstützt und so den A-Dur-Klang als Dominante zur II. Stufe (die selbst nicht erscheint), erklären würde; trotzdem dies an sich analytisch richtig ist, wäre damit schon in die dem ganzen Motiv zugrundeliegenden Tonartsvorgänge selbst ein Empfinden hineinkonstruiert, das gar nicht darin liegt; das ist eben der Gegensatz zwischen dem tonal zentralisierenden und dem dezentralisierenden, auf Dehnung gerichteten Empfinden der Romantik, daß dieses die Brücke zwischenliegender Fundamente und Funktionen zu überschwingen vermag und sich zum großen Teil in allen den potenzierten Harmonieschritten selbst zu ihrer Spannkraft entfaltet. Und dem muß die Theorie, wenn sie wirklich Anschauung der inneren Vorgänge sein will, nachkommen können.

gänes Frage: „Wolltest du fliehn? Wohin soll ich dir folgen?“ vor Isoldes Antwort im Orchester mit der Folge der Klänge Es^7—E^7:

No. 125.

(Gleich einen Takt darauf auch G^7 und Gis^7.) Das Todessymbol blitzt auch schon herein, wenn (I. Akt, Ende der 3. Szene) nichts als die vielbedeutende Klangfolge B^7—H^7 unheimlich scheidend zwischen Brangänes Hinweis auf den Liebestrank („Den hehrsten Trank, ich halt' ihn hier“) und Isoldes Erwiderung tritt: „Du irrst, ich kenn' ihn besser;...“ Aehnlich in der nächsten Szene die chromatischen Klangfolgen zu den doppelsinnigen Worten des todesbereiten Tristan: „Los den Anker, das Steuer dem Strom!“ u. s. f. Der Todesgedanke offenbart sich auch in der Harmoniewendung von As-Dur nach A-Dur bei der Erzählung Isoldes (I. Akt, 3. Szene) „Den als Tantris unerkannt ich entlassen, als Tristan kehrt er kühn zurück“ u. a. m. Somit zeigt sich hier an einer bloßen, für sich wirkenden Klangfortschreitung im „Tristan“ eine ähnliche Erscheinung wie sie schon an einem einzelnen Klang, dem ersten Vorspielakkord, zu beobachten war, das Vordringen zu sogar leitmotivischer Bedeutung.

Technisch aber ist ein Fall wie dieser für die Verselbständigung absoluter Fortschreitungswirkung äußerst kennzeichnend, gerade weil er in kleinem Rahmen zeigt, wie sich hiebei eine enorme Weitung des Tonalitätsbegriffs vollzieht, solange noch eine Vereinheitlichung über alle die sprunghaften, entfernten Fortschreitungen übergreifen soll; denn die absolute Fortschreitungswirkung ist ein Effekt, der sich aus der Tonalität selbst loslöst und innerhalb dieser von jeher schlummert.

Der Entwicklungsweg wurde demnach der folgende typische: aus dem Boden der klassischen Harmonik hoben sich mit dem

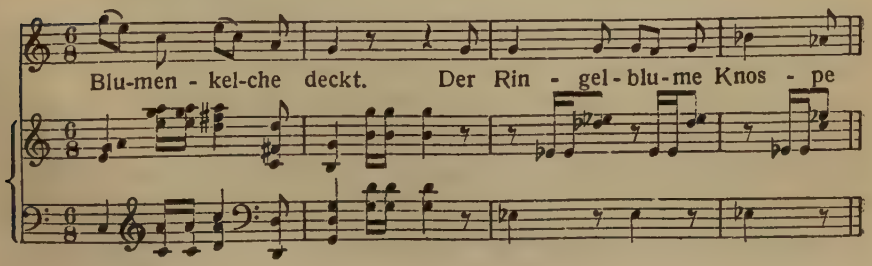
stets anspruchsvolleren Sinn für gesättigtere Farbeneffekte die Wirkungen bestimmter, auch entfernterer Klangverbindungen mehr und mehr heraus. Charakteristische tonale, dann aber auch chromatische, mediantische und sonstige Rückungen erwachsen zu glitzerndem Spiel, freilich ohne zunächst das tonale Gefüge zu zersprengen, das vielmehr in geweiteten Zusammenhängen die ausschweifenden harmonischen Einzelwege wieder zusammenschließt und überspannt. Aber diese leuchten bereits greller für sich heraus, auf den momentanen Effekt konzentrierend, der in der Verbindungswirkung einer bestimmten Klangfolge liegt. Und so bricht die hier in Rede stehende Entwicklung von dem Moment an durch, wo die Augenblickswirkung, in der die Klänge nach dem unmittelbar vorangehenden Akkord aufleuchten, zum Selbstzweck und Hauptinhalt erhoben wird, für sich über das umfassende tonale Einheitsgefühl heraustritt und um des Eigeneffektes willen die Tonart durchreißt. Zwar kettet dann an solche Klänge wieder, auch wenn sie weit aus der Tonart heraussprangen, eine Rückleitung, welche in irgendwelcher Art über die Durchbrechung wieder zusammenschließt, aber so ergibt sich ein stetig weiter ausgreifender Kampf zwischen Loslösung und Zusammenhalt. Das Harmonie-Empfinden konvergiert gegen das zweite der vorhin ausgeführten, für die Klangwirkung bestimmenden Momente. Im Stile der ausgeglichenen klassischen Tonalität beruht, zumindest im Rahmen kürzerer Sätze, das harmonische Grundempfinden in der Gesamtfarbe, die aus der einheitlichen Beziehung auf die zentrale Tonika ausstrahlt; mit der Romantik zerfließt diese mehr und mehr in Einzelfarben, und anderseits gewinnt das tonale Gefühl die Kraft, eine bunt zersprengte Fülle zu einer Einheit zusammenflimmern zu lassen.[1]) Es entsteht ein Tonartsgefühl voll Spannung und zitternder innerer Unruhe, ganz aus dem Ausdruck des gesamten romantischen Weltblicks, der ein umfassendes

[1]) Vgl. Heinr. Rietsch („Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts", 2. Auflage, Leipzig 1906, S. 188) über die Entwicklung seit 1850: „Dabei ist zu bemerken, ... daß doch das Kunstgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit beobachtet d. h. für unseren Fall die Einheit der Tonalität, Akzentordnung u. s. f. nicht angetastet wird. Freilich wird von dem Hörer ein stärker entwickeltes Gefühl für die jeweils zu Grunde liegende Einheit gefordert."

Formideal und Einheitsgefühl in immer weitere Fernen, über alles Greifbare hinaus, bis zur Auflösung ins All-Empfinden hinausrückt.

Besonders zahlreich werden hiebei mit der Steigerung romantischen Kunstcharakters neben den chromatischen die mediantischen Fortschreitungswirkungen aller Art: Rückungen von Klängen, deren Grundtöne um eine große oder kleine Terz, aufwärts oder abwärts, von einander abstehen, ohne wie die vorhin besprochenen Terzfortschreitungen einer Tonart anzugehören, lenken auf ihre grellen und vielfachen Reize; auch zu unmittelbaren Fortschreitungen von Klängen, deren Grundtöne um verminderte Quinten, übermäßige Quarten und sonstige alterierte Intervalle von einander entfernt sind, greift die romantische Farbenfreudigkeit. Solche Rückungen erscheinen schon von früh an oft wie ein Keil plötzlich in die sonst noch tonal einfache Reihe der Klangverbindungen hineingetrieben; so klafft in dieser ein Riß auf, der durch Rückleitung oder verbreiterte Zusammenfassung wieder überbrückt wird; schon die frühromantische Musik ist reich an Beispielen dieser Art. So bringt, um aus der unübersehbaren Fülle einige diese Entwicklung kennzeichnende Beispiele herauszugreifen, Schuberts „Ständchen" (aus Shakespeare's „Cymbeline") inmitten eines sonst sehr einfachen Tonartszusammenhanges plötzlich die folgende stimmungsvolle Rückung von C-Dur nach — As-Dur (durch unmittelbares Aufeinanderprallen der Dominanten G und Es^7: .

No. 126.

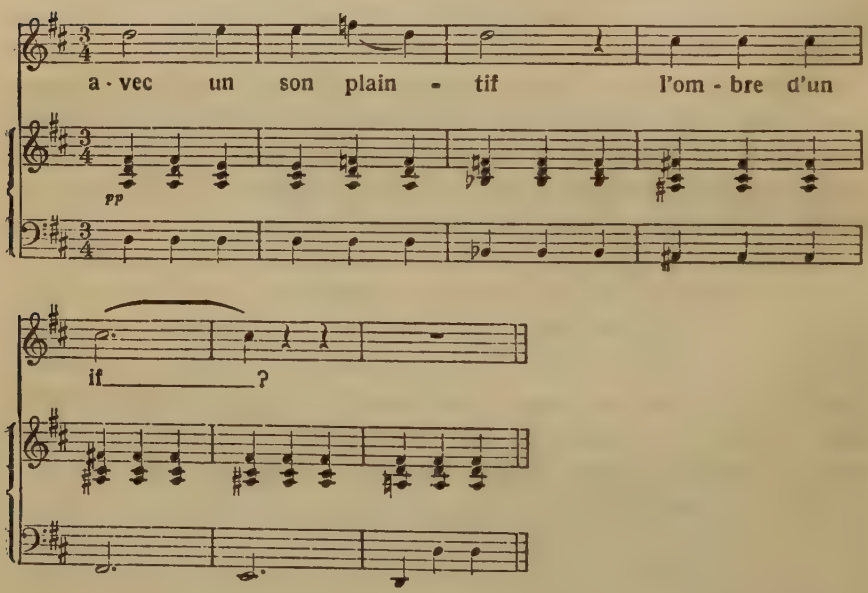


Von der so erreichten Wendung nach As-Dur kettet darauf eine einfache Modulation wieder nach C-Dur zurück und schließt über den Sprung der absoluten Fortschreitungswirkung hinüber die Haupttonart wieder zusammen.

Indem aber solche entferntere Klangfortschreitungen mehrfach und näher aneinandergerückt eintreten, entsteht ein tonartliches Einheitsempfinden, das über größere Proportionen zusammenfaßt. So bilden sich aus der Konzentration auf den Reiz absoluter Fortschreitungseffekte bald ganze Reihen z. B. mediantischer Klangfolgen:

Berlioz, „Au cimetière“ (aus den „Nuits d'été“).

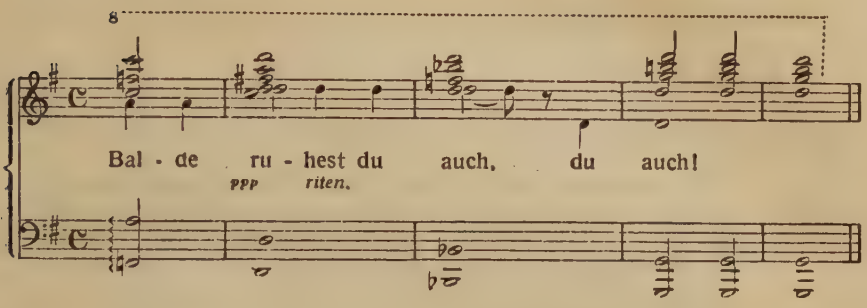
No. 127.



Die Fundamentschritte D-B-Fis-D schließen sich zu einem Kreis großer Terzen abwärts. Tonartsfremde Terzverhältnisse zwischen den Klängen und noch andere Fortschreitungen aller Art treten so an Stelle der ursprünglichen Tonartsverhältnisse. Sogar kadenzierende Abschlüsse dieser Art werden beliebt und in ihrer Klangpracht zu reichsten, weihevollen Stimmungswirkungen ausgenützt. So im Ausklang eines Liedes von

Liszt, „Ueber allen Wipfeln ist Ruh“:

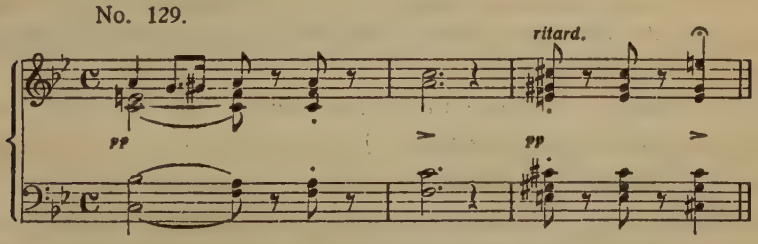
No. 128.



Die Harmoniebewegung geht über die abwärtsstreichende Terzenreihe der Fundamente F-D-B-G, die alle als Träger von Dur-Akkorden erscheinen.

In solchen Fällen erfolgt demnach die Vereinheitlichung in der Tonart derart, daß über mehrere Terzschritte wieder in den Tonikaklang oder einen der ihm nächstverwandten Tonartsakkorde zurückgeleitet wird („Terzenzirkel“). Aber auch Weiterleitung in neue Tonart kettet oft an solche absolute Fortschreitungswirkungen. In einer Stimmungs- und Farbenpracht von echt frühromantischem Zauber leitet z. B. Schubert im I. Satz der großen Klaviersonate in B-Dur nach der Durchführung mit der folgenden Rückung:

No. 129.

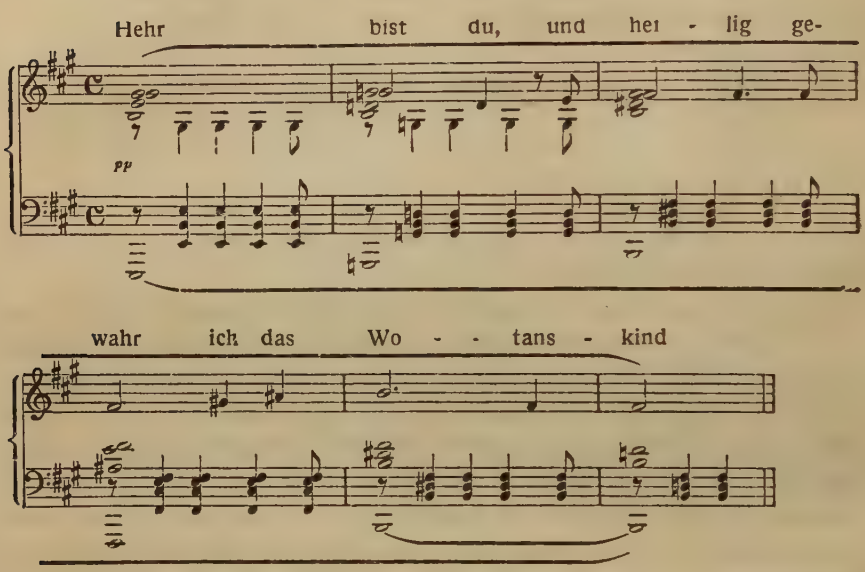


Das in den letzten drei rhythmischen Schlägen des dominantischen F-Dur-Abschlusses liegende Motiv erscheint unvermittelt nach cis-Moll gehoben und wiederholt; die hieran knüpfende Durchführung verweilt zunächst in dieser Tonart und leitet hernach über A-Dur in verschiedene andere Tonarten weiter.

Die leuchtenden mediantischen Schritte erscheinen bei Wagner (wie namentlich auch bei Liszt, Bruckner und Hugo Wolf) in Symbolisierung hoher Weihe. Vgl. z. B.:

(„Walküre")

No. 130

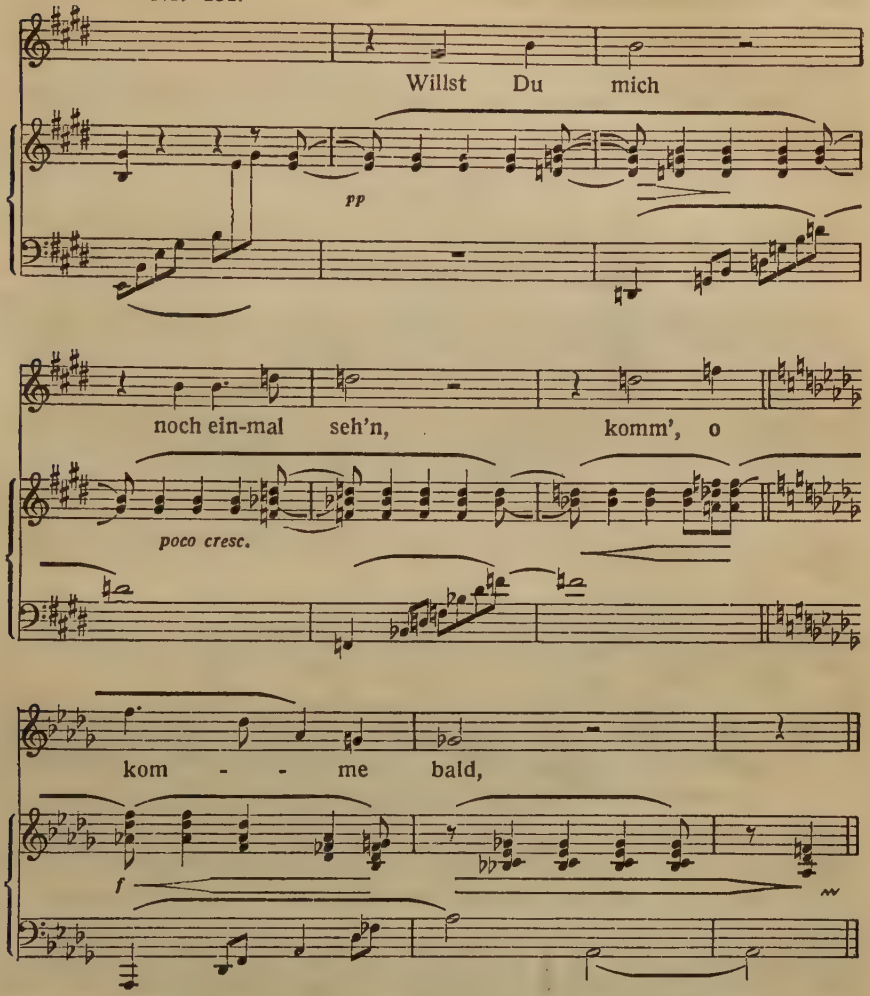


Von E-Dur aus leitet hier eine Dur-Akkordfolge über die Fundamente E-G-H, worauf in H-Dur kadenziert und weiter gleich nach h-Moll übergegangen ist.

Der Dur-Mollwechsel findet sich überhaupt oft unter intensiven, besonders mediantischen Fortschreitungen, mit denen er in seiner charakteristischen Terzveränderung eine gewisse Verwandtschaft hat; da seine Dynamik unmittelbarer wirkt als bei den sonst mehr nach ihrem klangsinnlichen Effekt vorleuchtenden Fortschreitungswirkungen, erscheint er sogar gewöhnlich als deren Steigerung und Höhepunkt. So z. B. auch in den folgenden Takten von Brahms; die mediantischen Fortschreitungen erscheinen hier am Schlusse des Liedes in Symbolisierung des Visionären:

Brahms, „Immer leiser wird mein Schlummer“ (Lingg)

No. 131.

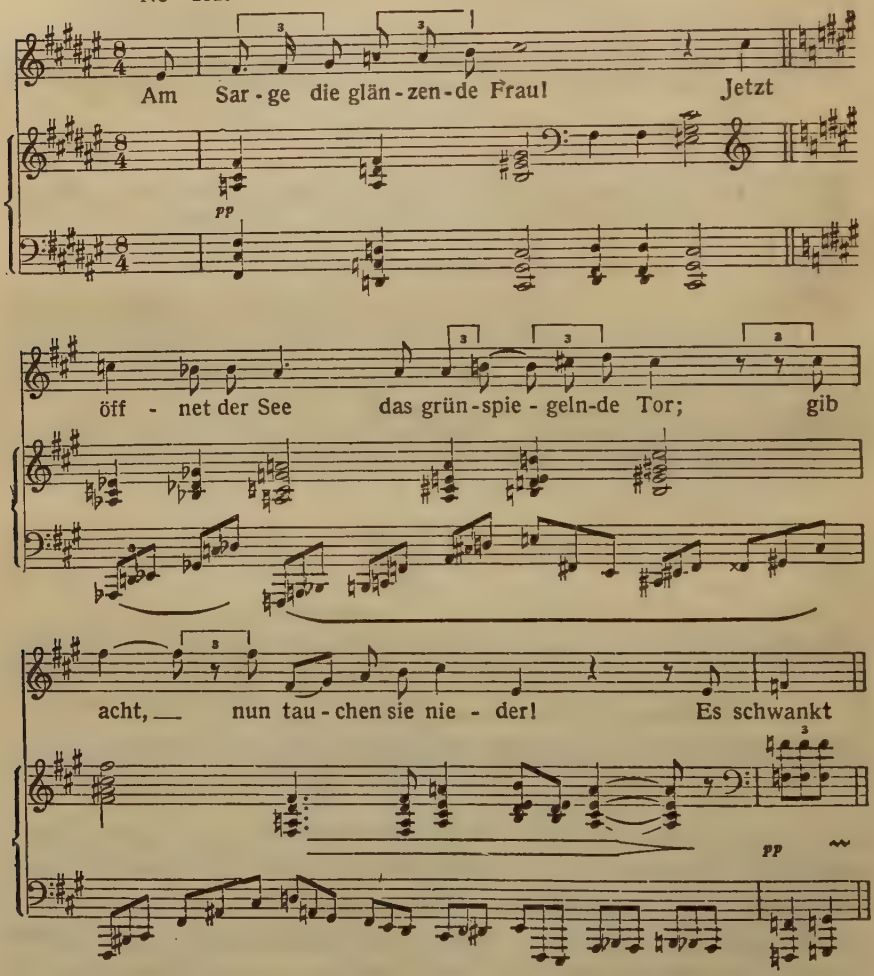


Die Fundamentrückungen erfolgen immer um eine kleine Terz aufwärts: e-g-b-des, vor dem Des-Dur-Akkord unter kurzer Berührung des übermäßigen Dreiklangs; der Des-Dur-Akkord sinkt (auch hier mit dem Sinken der Melodiekurve nach ihrem Höhepunkt! Vgl. S. 62) in die Mollform zusammen. Man beachte auch in beiden letzten Beispielen die Vorliebe für Melodieansätze in der Durterz (bei Brahms in jedem der vier Akkorde).

Noch gesteigerte Folgen, mediantische zugleich mit chromatischen und anderen Harmonierückungen, in der ganzen Phantastik der hochromantischen Farbenglut, enthalten Takte wie diese:

Hugo Wolf, „Die Geister am Mummelsee“ (Mörike-Lieder, IV. Band).

No 132.

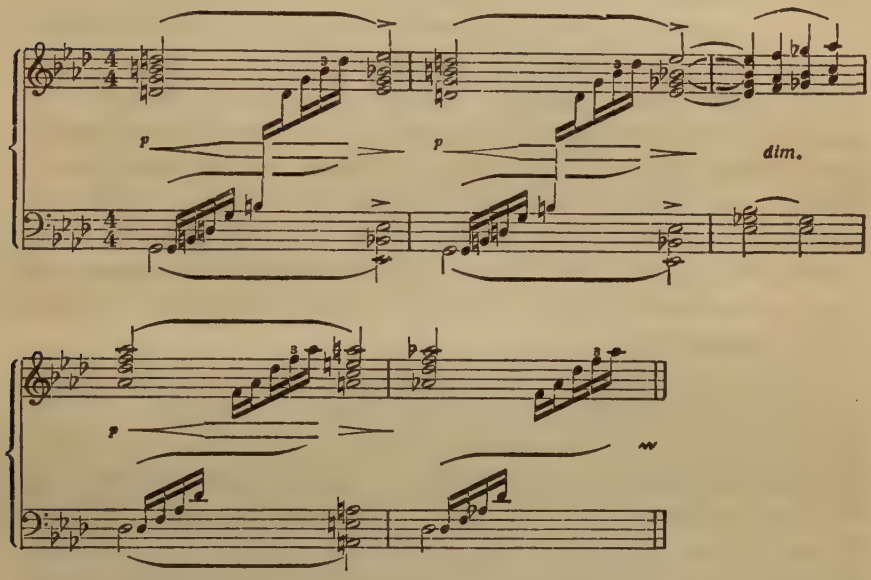


Die Klangfolge nimmt hier ihren Ausgang von einem tonal (in fis-Moll) gehaltenen Takt, der aber bereits die intensivsten in

der Tonalität noch enthaltenen Akkordfolgen (die V. und VI. Stufe in Moll) wiederholt hervorkehrt, im Ansatz zu den hernach frei ausschweifenden Klangrückungen.

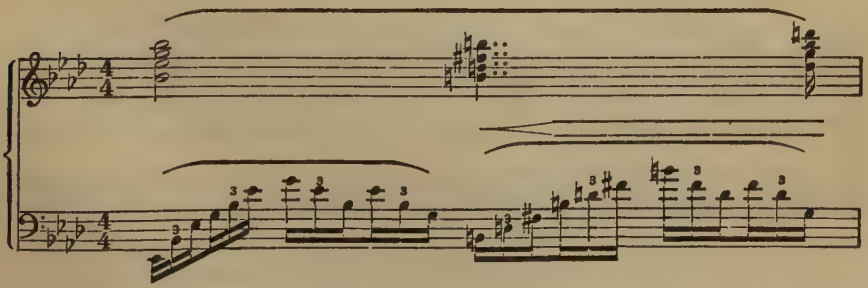
Auch noch viele Motive beruhen wie die erwähnten in der unmittelbaren, absoluten Wirkung tonartlich entfernter Fortschreitungen; so ertönt in Wagners „Parsifal" zum Schwenken des Grals im I. Akt die ekstatische Harmoniefolge:

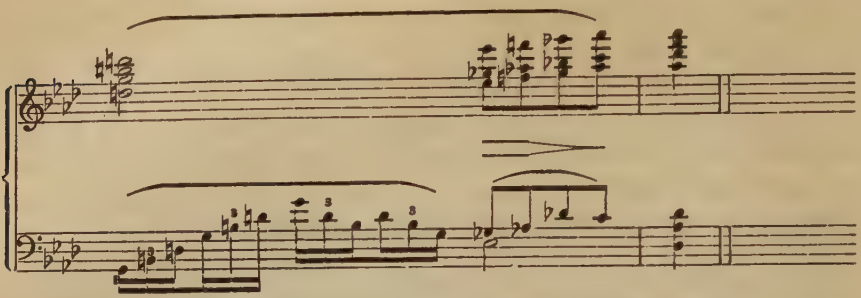
No. 133.



Im III. Akt ist das ursprünglich tonal harmonisierte Gralsmotiv (s. Nr. 141) zu Klangfolgen gesteigert, deren Farben in grellsten Brechungen verstrahlen:

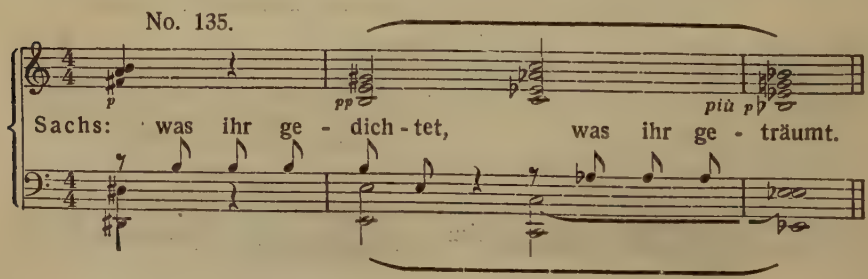
No. 134.





Die Grundtöne der ersten beiden Akkorde schreiten um eine verminderte Quart (es-h), die übrigen um Terzabstände fort, so daß sich die Oktave abwärts in gleichen Schritten schließt: es-h-g-es. In der Verbindungswirkung selbst liegt überall die übersinnliche Fremdartigkeit dieser Klänge. Insbesondere alles Zauberhafte liebt Wagner durch den absoluten Effekt fremdartiger Klangverbindungen zu symbolisieren. Vgl. den „Tarnhelmzauber" im „Rheingold" mit dem Spiel seiner mediantischen Rückungen, oder das ihm verwandte Motiv vom „Vergessenheitstrunk" aus der „Götterdämmerung".

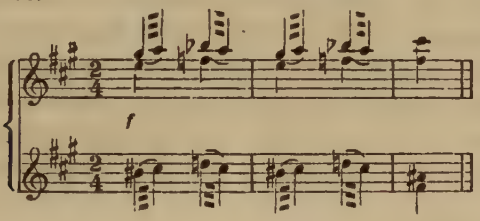
Auch bei solchen, für sich herausgehobenen Rückungseffekten liegt oft der Hauptinhalt in den Hell-Dunkel-Wirkungen der Tonartsbereiche, die mit den einzelnen Klängen gegeneinander gestellt sind, wie namentlich wieder im Zusammenhang mit textlicher und motivischer Bedeutung oft sehr sinnfällig wird. Ein kennzeichnendes Beispiel dieser Art bieten die „Meistersinger"; bei den Worten von Hans Sachs (III. Akt, 2. Szene) „Auch weiß ich noch nicht, so gut ihr's gereimt, was ihr g e d i c h t e t, was ihr g e t r ä u m t" erscheint der helle E-Dur-Akkord und hernach der ins Dämmrige schattende As-Dur-Akkord, Symbole der Bewußtseinshelle und der Traumhaftigkeit:

No. 135.

Die hiebei entstandene mediantische Klangfolge (E-As) wird dann zum Motiv der „Morgentraumdeutweise".

An solchen Motiven ist besonders deutlich die Zersplitterung in einzelne harmonische Fortschreitungseffekte zu erkennen, umso mehr als diese auch inhaltlich aus dem übrigen Zusammenhang herausgehoben sind und dessen tonartliche Entwicklung durchreißen. Chromatische Fortschreitungswirkungen symbolisieren z. B. als der herrschende, charakteristische Klangeffekt (wie schon beim Todesmotiv aus dem „Tristan") Loges Flammenprasseln:

(aus dem „Rheingold"):

No. 136.



(Hiebei wird die Konzentrierung auf den chromatischen Reizeffekt überdies durch die chromatisch tremolierenden Stimmen erhöht).

Die Charakterisierung motivischer Einzelheiten durch hervorstechende Farbencharakteristik bestimmter, tonal fernabliegender Klangfolgen fördert zudem deren dichteres Aneinanderrücken.

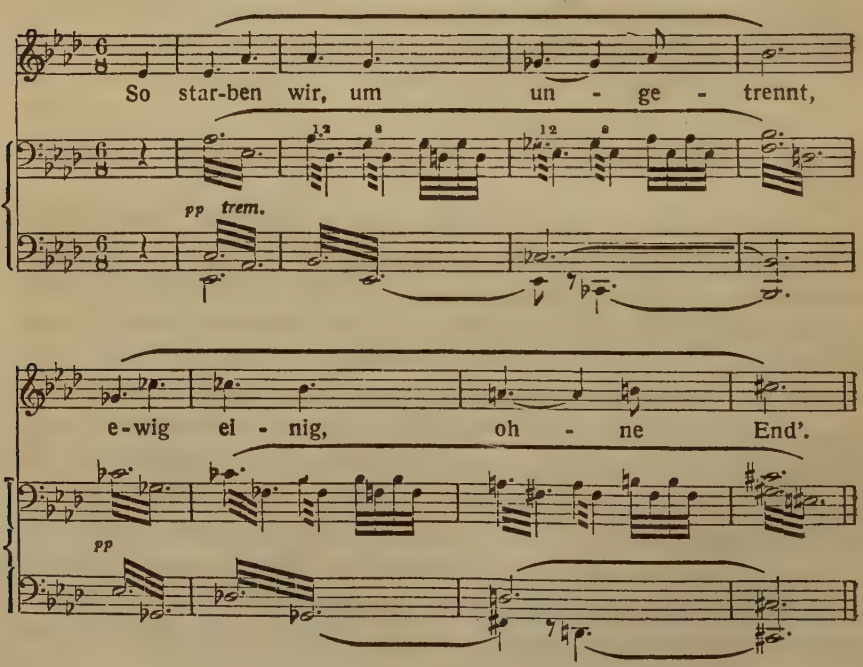
Wenn nun in dieser Art, ob durch motivische oder sonstige Fortschreitungseffekte, die romantische Harmonik in ein immer grelleres Aufeinanderprallen von klanglichen Farbenwirkungen zersprengt wird, so führt hiebei die übergreifende tonale Zusammenfassung oft zu solchen Dehnungen, daß sie auf den ersten Blick gar nicht mehr erkennbar bleibt. Der Begriff „Dehnung" ist hiebei in zweierlei Art zu verstehen; einmal rücken die Klänge, die über vielfache tonale Unterbrechungen und Abschweifungen hinweg noch als die Stützpunkte einer weit umspannenden Tonartszusammenfassung übrig bleiben, oft auf beträchtliche Abstände von einander; ferner aber treten Dehnungen der tonalen Spannweite selbst ein, Vergrößerungen des Verwandtschaftskreises, derart wie sie schon von den farbenreichen Steigerungen

der beiden dominantischen Regionen in geschlossenen Sätzen zu beobachten waren. Diese doppelten Dehnungen der Tonalität, die äußeren und die inneren, treten gewöhnlich gleichzeitig ein.

Beides liegt z. B., wenn auch noch in kleinem Rahmen, schon den „Schlafakkorden" (s. Nr. 101) aus der „Walküre" zugrunde; denn die Haltepunkte, in denen sich dort das chromatische Ineinandergleiten der Stimmen sammelt, zeigten einerseits ein Auseinanderrücken zu zweitaktigem Abstand über die zwischenliegenden Akkorde hinweg, andererseits herrscht hiebei ein Tonartszusammenhang in gedehnten inneren Proportionen, indem jene zweitaktigen Haltepunkte nicht mehr als Akkorde e i n e r Tonart, sondern als mediantischer Zirkel geschlossen sind.

Schon hier zeigt sich die tonartliche Zusammenfassung stark geweitet. Als kennzeichnender Fall aber, wie diese durch die absoluten Fortschreitungswirkungen bereits noch weiter von innen heraus zersetzt wird, sei die weihevolle Harmonisierung der „Liebestod"-Melodie aus dem II. Akt des „Tristan" erwähnt:

No. 137.



Die Rückungswirkungen stehen nämlich hier bereits in einem gewissen Widerspruch zu einer tonalen Vereinheitlichung. Schon die ersten vier Takte zeigen sich von ihnen durchrissen, dennoch ließen sie sich tonal noch zusammenfassen, u. z. am einheitlichsten, wenn man sie auf es-Moll bezieht. Dann wären die Akkorde folgendermaßen zu verstehen: es IV (V) [IV] VI V; d. h. der zweite Takt (Es^7) wäre zwischendominantisch zu einem as-Moll-Akkord, der, wie durch die eckige Klammer angedeutet, nicht selbst erscheint, indem statt seiner gleich sein Parallelklang (ces-es-ges) gebracht wird. An diese Viertaktgruppe schließt sich mit dem fünften Takt: e s VI, welches aber mit fis IV gleichzusetzen ist, und in dieser Weise enharmonisch vermittelt setzt die zweite Hälfte als sequenzierende Analogiebildung zur ersten ein: fis IV (V) [IV] VI V. Und dies wäre unter mehreren Möglichkeiten tonaler Zusammenfassung noch die straffste, einheitlichst zusammengezogene[1]. Dennoch entspricht diese tonale Erklärungsweise nicht dem eigentlichen musikalischen Inhalt; es ist nur mehr theoretische R e k o n s t r u k t i o n; denn die leitende Harmonie-Empfindung bei diesem Satze liegt in den mächtigen Rückungseffekten. Diese durchbrechen stetig, als absolute Fortschreitungswirkungen, den tonalen Zusammenhang, wie denn auch überdies die Einsatzakkorde der beiden Viertaktgruppen (As-Dur und Ces-Dur) z u e i n a n d e r als mediantische Rückungen in Wirkung und Gegensatz treten; und das gleiche mediantische Klangverhältnis liegt schon in kleinerer Proportion zwischen dem ersten und dritten Taktanfang vor, als farbenbrechende, tief eindüsternde Klangrückung in den Neuanschwung der zweitaktig gegliederten Melodie eingreifend. Das Charakteristische dieses Satzes liegt in der U e b e r w i n d u n g eines tonalen E i n h e i t sempfindens durch jene a b s o l u t e n F o r t s c h r e i t u n g s w i r k u n g e n. Würde man dem Rechnung tragen, indem man fortwährend Tonartswechsel annimmt (wie es z. B. Mayerberger fast in jedem Takt zweimal tut), so wäre damit eben nur zugegeben, daß die tonale Einheitlichkeit überwunden ist, der theoretische Ausdruck hiefür aber unvollkommen und im Grunde unlogisch, da er nur

[1]) Karl M a y e r b e r g e r („Die Harmonik Richard Wagners", 1883) nimmt zur Erklärung dieser acht Takte siebenmaligen Tonartswechsel an.

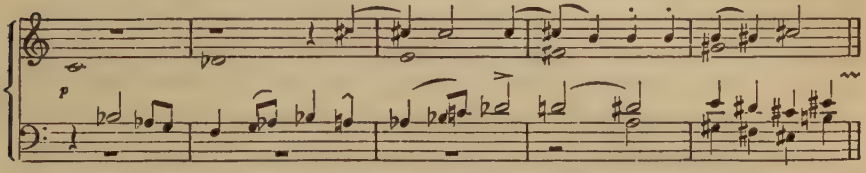
die letzten in Zersetzung begriffenen Elemente kennzeichnet, nicht die zersetzenden Erscheinungen selbst. So ist ein solches Beispiel dafür charakteristisch, wie die hier skizzierte innere Farbenzersetzung an Grenzen leitet, wo sie das zusammenschließende tonale Einheitsempfinden zersprengt, und darum sind straffe tonale Einheitsbeziehungen, wie sie oben rekonstruiert wurden und noch in mehrfacher Art möglich wären, nur mehr mathematisch, nicht mehr musikalisch zutreffend. (Ein Hören, das musikalisch mitgeht, würde z. B. schon für den Anfang Deutung aus As-Dur erfordern, einer Tonart, die aber schon über den zweiten Takt nicht mehr aufrecht zu erhalten ist.) Der beste Beweis aber, daß Wagner die Einzelrückungen an sich hier als den Hauptinhalt empfindet, liegt darin, daß auch die ganze weitere Anlage dieses „Liebestod"-Gesanges sich in immer kürzer folgende Sequenzrückungen auflöst; in diesem Zusammenhang wird auf seine Harmonisierung mit dem nächsten Abschnitt zurückzukommen sein.

Schon von den ersten Takten an ist aber auch der künstlerisch-symbolische Ausdruck in der Auflösung zu den verklärten schwebenden Klangzügen gelegen.

Uebrigens vollzieht sich diese innere Zersetzung in der romantischen Musik nicht nur durch Rückungswirkungen der bisher angeführten Art, sondern vor allem auch durch enharmonisches Ineinanderfließen der Harmonien (u. z. nicht nur in den schon besprochenen Verbindungen mit der Alteration), wie es z. B. in der letzterwähnten Klangfolge bei der Verkettung der ersten in die zweite Viertaktgruppe vorlag. Dem dynamischen und Farbenausgleich zwischen Klängen von hellen Kreuztonarten und dunklen Be-Tonartsregionen weiß die Romantik wie keine andere Stilrichtung das eigenartige Opalisieren verblüffender Ineinanderführungen und fremdartiger Einzeleffekte abzugewinnen; dies besonders dann, wenn enharmonisch verschiedene Töne und Akkordbruchstücke noch innerhalb des gleichen Klanges zusammenfließen. Solche gesteigerte Formen der Enharmonik vermitteln z. B. in den folgenden Takten die Ineinanderschließung von Harmonien, die zu einer fremdartigen Skala („Scala enigmatica") gesetzt sind; Verdi nimmt diese in der Art eines Cantus firmus

zur Grundlage für vier geistliche Chöre („Quattro pezzi sacri"). Die eigenartig schöne Tonleiterbildung (in ihrem aufsteigenden Teil: c-des-e-fis-gis-ais-h-c) erscheint z. B. im Anfang vom zweiten dieser Stücke im Alt, und sofort zeigt sich die Tonalität von Enharmonik intensivster Art durchsetzt:

No. 138.



Dieses kurze Bruchstück kennzeichnet den ganzen Verlauf des harmonisch höchst bemerkenswerten, in den Wirkungen übrigens sehr weichen Werkes. In der neueren Entwicklung erfährt die Enharmonik ihre stärkste Zusammendrängung bei Reger.[1])

Wie in dem erwähnten Chorwerk von Verdi ist es aber überhaupt mitunter die Vorliebe für das Fremdartige, die in der Harmonik eine Zersetzung zu charakteristischen Einzelwirkungen hervorruft; Anklänge an Zigeunermusik, exotisches und nationales Stimmungskolorit, ebenso aber an historische, vornehmlich kirchentonartliche Wendungen dringen in die Tonalität ein. In seiner anpassungsfähigen und anregungsreichen Natur förderte dies vor allem Liszt sehr und in starkem Einfluß auf die um ihn gruppierte neudeutsche Schule. Immerhin sind das nur gelegentliche Momente, die — gerade weil mehr der Reiz des Außergewöhnlichen an ihnen wirken sollte — nicht in ähnlichem Maße bedeutsam wurden wie die durchgreifende innere, auf Hebung der Einzelfarben gerichtete Gesamtentwicklung.

Wenn nun auch in der romantischen Musik die Richtung auf blendend klangsinnliche Effekte zu einer weitgreifenden Auslösung dieser Entwicklungen trieb, so bleibt doch in theoretischer

[1]) Den Höhepunkt dieser Technik raschester und gehäufter enharmonischer Modulationen zeigt schon Bachs „Kleines harmonisches Labyrinth" (Orgelwerke, Peters, Bd. IX); wie der Titel zeigt, betrachtet er sie aber mehr als ein Kunststückchen oder eine technische Studie, die von der Ruhe seines sonstigen Harmoniestiles absticht.

Hinsicht das Bemerkenswerteste nicht die Grelligkeit an sich, sondern die Erscheinung, daß die einzelne Fortschreitungswirkung sich späterhin tonal zu isolieren beginnt. Denn damit ist auch der entscheidende Schritt in der Entwicklung gegeben, daß mit dem Ueberwuchern des freien Farbenspiels auch die tonale Rückleitung aufgegeben wird, welche in immer größeren Proportionen deren Weiterwirken wenigstens von Ferne und andeutungsweise noch aufrecht erhielte. Diesen Prozeß zeigt insbesondere Wagners Harmonik in allen Stadien, von den latenten Anfängen dieser Erscheinung bis zum Auflösen aller Zusammenhänge in freies Farbenspiel einzelner Fortschreitungen; im Laufe seiner breit angelegten Steigerungen kann man hier oft eine fortlaufende, die Musik zu stets intensiveren klangsinnlichen Wirkungen treibende Entwicklungslinie verfolgen: aus einfachen Ansätzen ein Uebergehen zu allen Arten von tonalen Weitungserscheinungen, zugleich Eindringen starker Alterationswirkungen, und über immer reicheres Vordringen absoluter Fortschreitungseffekte leiten seine großen Steigerungen gerne zu Höhepunkten, bei welchen diese nicht mehr durch übergreifende tonale Verkettungen zusammengeschlossen werden, sondern ein Ausschwelgen in der Klangpracht vieler, einzeln aufeinanderprallender absoluter Fortschreitungswirkungen eintritt. Die Geniekraft solcher Harmonieanlage im Großen beruht wieder darin, daß alle technischen Vorerscheinungen und inneren Entwicklungswege bis über ihre krisenhafte Gipfelung zu künstlerischer Steigerung zusammengefaßt sind. Als Typus solcher Anlage kann z. B. die harmonische Entwicklung gelten, die im II. Akt des „Tristan“ mit dem großen, liedartig beginnenden Zwiegesang „O sink hernieder ...“ einsetzt; Gipfelung in der angedeuteten Weise, welche die vorangehenden, stets intensiveren tonalen und modulatorischen Entwicklungen und auch die enormen Alterationswirkungen überstrahlt, ist der aus dem Schweigen von fernher tönende erste Wachtgesang („Einsam wachend in der Nacht“); die Stille birgt — eine künstlerische Idee echt romantischer Art — die ekstatischeste Musik; sie löst sich bald nach den ersten Takten in Klangfolgen, die in herbsten klangsinnlichen Reizwirkungen durch fernabliegende Klänge von Kreuz- und Be-Tonarten hin- und herführen.

Nur der mannigfach auflichtende und verblassende, in Wortbegriffen nie zu kennzeichnende Farbeneffekt der absoluten Klangfortschreitungen ruft die harmonische Entwicklung in ihrer üppigen Stimmungsglut hervor. Wie leicht an Hand des Klavierauszugs zu verfolgen, stehen hier nur mehr auf ganz kurze Strecken die Klänge tonal untereinander in Verbindung, während das Aufeinanderprallen von Harmonien wie Des⁷ und D-Dur, dann G-Dur, Cis-Dur und a-Moll, e-Moll und cis-Moll u. s. w. die Fortschreitung auf Grund dieser spezifischen, absoluten Reizeffekte bestimmt.

Es ist hiebei für die Erkenntnis dieses Prinzips wieder belanglos, wie weit sich, mehr oder minder gekünstelt auch über solche entfernte Klangfolgen tonale Zusammenhänge rekonstruieren ließen, was mit Umwegen und einiger Gewaltsamkeit letzten Endes immer und überall möglich ist, (hier z. B. in noch einfacher Weise zwischen e-Moll und cis-Moll auf Grund von h-Moll, bei entfernteren Klängen zum Teil auf Grund von Zwischendominanten zu Klängen, die selbst nicht eintreten, u. dgl.); denn nicht mehr der tonale Zusammenhalt ist Träger der Entwicklung, sondern gerade jene Elemente, welche ihn überwinden, die farbigen absoluten Fortschreitungswirkungen, die sich aus ihm lösen. Ketten von Klangfarben werden auf diese Weise oft gegenüber tonalem Zusammenhalt das Primäre und Charakteristische.

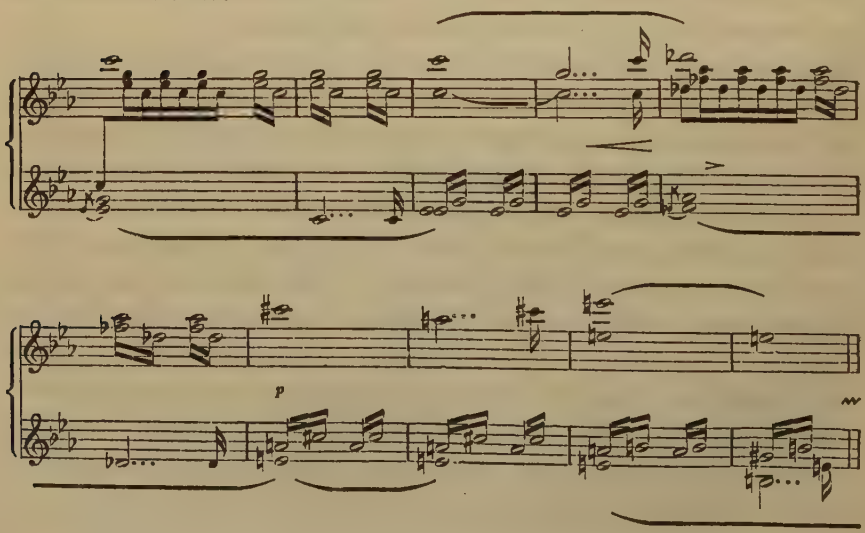
Die Macht solcher Wirkungen erfaßte vor allem Bruckner. Auch bei ihm sind es namentlich die Höhepunkte der symphonischen Sätze, an denen sich in dieser Weise die Harmonik, über alle vorangehenden Wirkungen hinaus steigernd, zu ekstatischem Schwelgen ausgießt. Man findet auch hierbei oft Klänge, welche tonal einander nahe liegen, (zum Teil sogar in einfachen Verwandtschaftsgraden), aber dennoch in der absoluten Fortschreitungswirkung hervortreten, die eben durchaus nicht nur an fremde, an grellere Klangverhältnisse gebunden ist; am allerwenigsten bei einem Künstler wie Bruckner, dessen bei aller mystischen Weltentfernung zugleich ungewöhnlich sinnliche Musikernatur bereits die einfachsten Klangfortschreitungen zu leuchtendstem Farbeneffekt hob.

Und das ist es, was die romantische Entwicklung noch viel bestimmender durchsetzt: selbst wo die Tonartsverhältnisse an sich noch gar nicht übermäßig geweitet sind, setzt die Konzentration auf Einzelwirkungen ein. Der Ausdruckswille ist auf innere Zersplitterung gerichtet; der Romantiker sieht das Ganze nicht geruhigt und ausgeglichen wie der Klassiker, sondern ihm ist das Ganze die angespannte Zusammenfassung der zitternden, in intensiven Einzeleindrücken flimmernden Innenspannung. Sein Blick für das Einzelne, Individuelle, Charakteristische tritt in Gegenwirkung zum Blick für das Ganze, überall entsteht Kampf zwischen Fülle und Einheit.

Bei Bruckner treten üppige Farbensteigerungen durch absolute Fortschreitungswirkungen aber auch schon — und dies in Fortsetzung eines bereits bei Schubert stark vorgebildeten Zuges — bald nach Satzanfängen ein, z. B. in der IV. Symphonie, wo das erste Thema gleich nach seiner ersten Entwicklung durch verschiedene satte Klangrückungen hin und her schweift:

(Bruckner, „Romantische Symphonie")

No. 139.



Das Hereinfluten eines freien Farbenspiels ist innerhalb der Harmonik eine Zersplitterung in Einzelwirkungen, wie sie auch sonst einen Zug der romantischen Musik darstellt. Man denke z. B. in formaler Hinsicht an die stetig zahlreicheren und verkleinerten thematischen Einzelgruppen gegenüber dem strengen und straffgezogenen klassischen Formzusammenhang, den sie weiten und zersprengen; es werden ferner auf immer kürzere Strecken Gegensätze aller Art gegeneinandergestellt, was etwa den Reibungswirkungen zweier Klangfarben vergleichbar ist. In weiterer Parallele mit allen diesen Erscheinungen stehen auch die reiche instrumentale Klangfarbendifferenzierung, der reichere Zeitmaßwechsel und die gesamte Vortragsdifferenzierung, die sich aus der reichen Zersplitterung in Gruppen und kleinste Einzelwirkungen auch dann ergibt, wenn diese Veränderungen gar nicht alle ausdrücklich vorgeschrieben sind. Die Romantik belebt alles, jede Faser des ganzen musikalischen Gewebes gewinnt eigene Individualität.

Die Hingabe an die gelösteren Zusammenhänge absoluter Fortschreitungswirkungen wird in der Romantik noch von anderer Seite her gefördert, nämlich durch die Auflösung geschlossener Formen in fließende Uebergänge vornehmlich der szenischen Vertonung, die sich im Zuge der unendlichen Melodie ausspinnt. Diese wirkt überhaupt der tonalen Vereinheitlichung entgegen; für Anfang und Ende von Szenen, ja von ganz kurzen Sätzen, hebt sie zusammenschließende Rundung in der gleichen Tonart auf und leitet zu stetigem modulatorischen Ueberfließen der harmonischen Entwicklung. Dieser Prozeß greift nach Wagner vom Musikdrama auch auf Musikstücke kleineren Rahmens über, sogar Lieder, die in verschiedener Tonart beginnen und schließen, gibt es heute schon in Menge.

In technischer Hinsicht bleibt ferner bei den absoluten Fortschreitungen eine Unterscheidung nicht zu übersehen, auf welche schon die letztangeführten Beispiele oder der Durchführungsanfang in Nr. 129 von Schubert hinleiteten: ebenso wie der absolute Effekt einer Rückung den Zusammenhalt einer Tonart beeinflußt, so bestimmt er auch oft den Uebergang in eine fremde,

neue Tonart; denn auch dieser kann sich grundsätzlich auf zwei Arten vollziehen, entweder in geschlossener, vermittelnder Ueberleitung, oder aber gleichfalls unvermittelt, d.h. in plötzlicher Rückung, indem ebenso auch hier schlechtweg der Effekt des Hinüberspringens zu einer abliegenden Harmonie mit seiner spezifischen Wirkung den Uebergang herbeiführt. Das ist eine Erscheinung, die man paradox so kennzeichnen könnte: das Zersetzende wird zu einer Verbindungswirkung; d. h. der absolute Fortschreitungsreiz ist an sich Träger des Uebergangs in eine neue Tonart. Sein klangsinnlicher Effekt allein kettet diese an die vorangehende.

Vorerscheinungen.

Plötzliche harmonische Uebergänge fanden im Rahmen der dramatischen Musik schon früh reichere Anwendung und Motivierung durch den unmittelbaren Zusammenhang der Vertonung mit Einzelheiten der Dichtung. Die charakterisierende Tendenz hebt und fördert überall die absolute Fortschreitungswirkung. Wie in der Oper Weber, Marschner, Spohr u. a. so war es in den geschlossenen Formen des Liedes wieder vor allem Schubert, der in der dramatischen Hitze und im Stimmungskolorit seiner Musik mit Macht zu den Bahnen vorandrängte, auf denen hernach als unmittelbare Vorgänger Wagners Carl Loewe, Berlioz und Liszt weiterschritten. Auch in der absoluten Musik der Frühromantik dringen, wie die Werke von Schumann, Mendelssohn und ihrer Schule zeigen, einzelne grellere Fortschreitungswirkungen, namentlich einfachere mediantische, bald hervor, hier aber im Einklang mit der ganzen formalen Geschlossenheit und den noch stark klassizistischen Tendenzen auch unter strengerer Wahrung des tonalen Zusammenhalts und überhaupt in schwächerem Maße, (ähnlich wie später bei Brahms). Auch Chopin müßte hier genannt werden, von dem allerdings kein starker Einfluß auf das Musikdrama, am wenigsten auf Wagner, ausging.

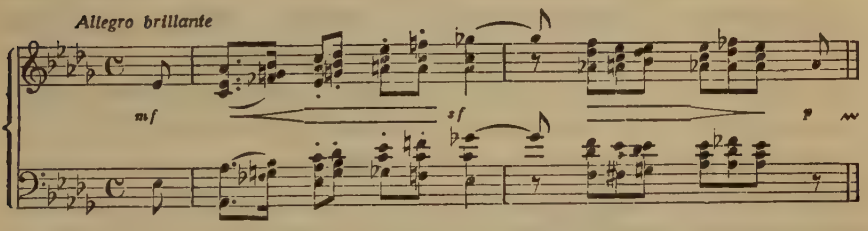
Technisch aber waren die vorbereitenden Momente für das Herausdringen absoluter Fortschreitungswirkungen mit allen Vergrößerungen des Tonartskreises, die über die schlichten leiter-

eigenen Kadenzierungen hinausleiteten, und vor allem durch die unendliche Klangfarbenbewegtheit der Alteration in steigendem Maße gegeben, indem von dem Eindringen der ersten Fremdklänge an der Sinn auf den blendenden Lichtreiz aufeinanderstoßender Klänge von entferntem Grundton- und Tonartsverhältnis gelenkt wurde; von allen Seiten mußte sich die in Bewegung geratene Harmonieentwicklung zum Herausdringen dieser Fortschreitungseffekte als absoluter Wirkungen verdichten, sie neuer Bedeutung entgegentreiben und eine Lockerung der Tonalität von innen heraus vorbereiten helfen. Zugleich aber wurde die Schnelligkeit der Modulationen, die Unstetigkeit im Wahren einer Tonart, ein Hauptmerkmal, das die romantische von der klassischen Harmonik unterschied, hiefür von Bedeutung.

Der außerordentlich schnelle Harmoniewechsel ist schon, auch ohne noch über einfache tonale Verhältnisse hinauszugehen, für Schumann eines der hervorstechendsten Merkmale und verleiht seiner Musik einen unruhigen Zug; vor allem bei beschwingten Zeitmaßen äußert sich das in einer gewissen Beschwerung des harmonischen Satzcharakters, z. B. in dieser Art:

(Aus den „Symphonischen Etüden", op 13, Finale.)

No. 140.

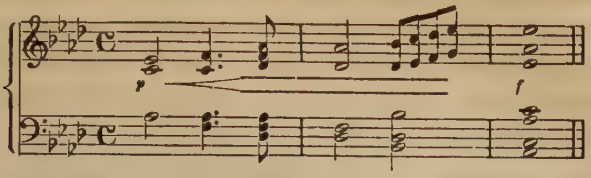


Insbesondere kleine auftaktige Werte belastet Schumann gerne mit eigenen Akkorden, u. z. nicht bloß, was noch leichtflüssiger empfunden würde, mit dominantischen und zwischendominantischen (wie in den Nr. 30 angeführten Takten). Auch hierin ist ihm Brahms verwandt. Aber man muß unterscheiden; bei Schumann herrscht schneller Akkordwechsel, im allgemeinen auch noch nicht in fernen Verwandtschaftsgraden, während z. B.

Wagner und Bruckner bedeutend schneller die Tonart wechseln, hingegen die einzelnen Akkorde viel breiter und satt ausklingen lassen. Die moderne Entwicklung setzt auch hier wieder mit einer Steigerung der Unruhen an und läßt mitunter die entferntesten Modulationen in wenigen, raschen Akkordfolgen vor sich gehen; namentlich Reger löst auf diese Weise die Harmonik oft in flüchtiges Durchstreifen kompliziertester Klangfolgen.

Vor allem bleibt aber auch hinsichtlich der vorbereitenden Momente dieser ganzen Entwicklung die schon vorhin betonte Erscheinung nicht zu übersehen, daß auch als absolute Fortschreitungswirkungen solche Klangfolgen hervortreten können, die noch durchaus schlichte Fortschreitungen darstellen. Schlummert doch die Wirkung der einzelnen Fortschreitung überhaupt verborgen auch schon in jeder geschlossenen Tonartlichkeit. Im Grunde liegt z. B. auch bei dem Eindringen der Zwischendominanten die Neigung zur Verselbständigung einer einzelnen, wenn auch sehr schlichten Fortschreitungswirkung vor, nämlich der grundlegenden „authentischen" Kadenzfolge V—I, die sich zwischen dem eingeschobenen und dem nachfolgenden Akkord ergibt, mag auch bei diesem Klangschritt noch mehr die ursprungstarke energetische Spannung als die Farbenwirkung hervortreten.

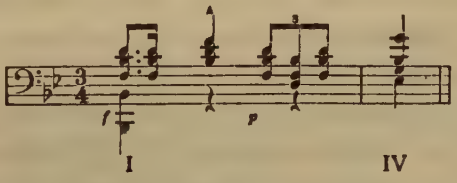
Aber ebenso können sich auch andere, noch innerhalb des „leitereigenen" Akkordkomplexes liegende Klangfolgen bis zu einer charakteristischen Selbständigkeit herausheben; so sind z. B. in Wagners „Parsifal" nahezu sämtliche Leitmotive, die der Gralswelt angehören, auf die Fortschreitung I—VI aufgebaut, oder sie enthalten diese wenigstens an vorspringender Stelle (wie auch schon das Gralsmotiv im „Lohengrin"); die absolute Fortschreitungswirkung ist also, ähnlich wie im „Tristan" die chromatische Klangfolge aus dem Todesmotiv, auch hier eigentlich motivisch, wenigstens ein gewisses Grundmoment bestimmter Leitmotive, ein vorstechender Unterton von kirchlich-weihevollem Charakter. (Die ursprüngliche Folge I—VI erscheint hiebei auch auf andere Stufen übertragen, einfach als die Fortschreitung um eine Terz abwärts innerhalb der Tonart, also auch VI—IV, IV—II, V—III usw.); z. B. im „ Gralsmotiv":

No. 141.

(Man vergleiche, wie später [s. Beispiel Nr. 134] aus leitereigenen tonartsfremde Terzschritte der Fundamente werden). Aehnlich das folgende Thema aus der Verwandlungsmusik:

No. 142.

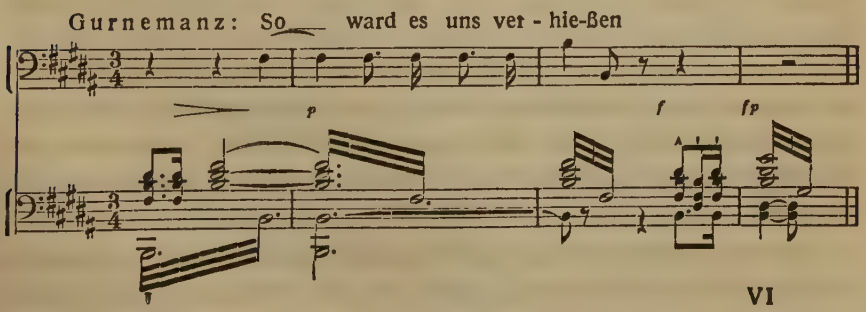
und sehr viele andere Motivbildungen; in welchem Maße Wagner hiebei die Bedeutung dieser Klangfortschreitung vertieft, kann man z. B. daraus ersehen, welche Wandlung das „Parsifal"-Motiv nimmt; es erscheint im I. Akt mit dem Auftreten Parsifals in folgender Gestalt:

No 143



Die hier vorliegende Harmonisierung I—IV wird im dritten Akt, da Gurnemanz ihn zum König des Grals salbt, in die motivische Wendung I—VI gewandelt:

No. 144



In dem Gegensatz der ursprünglichen kraftvollen Grundfolge und der späteren kirchlichen Klangfortschreitung erscheint hier die ganze Läuterung des „reinen Toren" zum Erlöser und Herrn des Grals symbolisiert. (Man beachte zugleich die Gegensätze im Tonartscharakter.)

Mit dem selbständigen Vortreten solcher Klangfolgen liegt somit noch keine Zersetzung, überhaupt keine Abweichung aus der Tonalität vor; trotzdem ist die Entwicklungslinie eingeschlagen, die hernach von innen heraus dieser entgegenwirkt. Es ist etwas Analoges wie bei Sequenzen, die gleichfalls noch innerhalb voll gewahrter Tonalität vor sich gehen oder aber diese durchreißen können, worüber noch, ebenso wie über die Klangrückungen selbst innerhalb von Sequenzen, später zu sprechen sein wird.

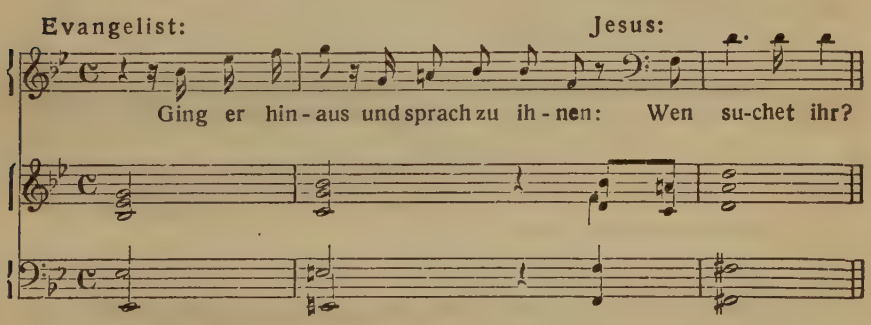
Fördernd wirkte für die absoluten Fortschreitungswirkungen auch die Verbindung plötzlicher harmonischer Rückungen, auch wenn sie noch im Rahmen einer Tonart zusammengeschlossen wurden, mit dynamischen und orchestralen Effekten, der plötzlichen Abhebung dünner gesetzter Klänge; hier beschritt vor allem wieder Schubert in seiner Klangphantastik einen Weg, den ihm schon Beethoven deutlich wies und den vor allem Wagner weiterging.

Gleich im Erstlingswerk, das Beethoven veröffentlichte, den drei Trios op. 1, findet sich eine der schönsten Rückungswirkungen dieser Art; im Rondo vom c-Moll-Trio (Nr. 3), einem Satz, der Haydn's Bedenken erregte, erfolgt gegen Ende (64 Takte vor Schluß) eine ganz plötzliche, zugleich ins Pianissimo zurücksinkende Wendung aus c-Moll nach h-Moll, die bereits vollkommen deutlich erkennen läßt, daß hier (trotz einfachen tonalen Zusammenhangs über c V) in der chromatischen Rückung, im Unvermittelten, die Kernwirkung beruht, während in der gekennzeichneten typischen Weise eine modulatorische, geschlossene Rückleitung in die Haupttonart zurückführt und somit den Zusammenhang wiederherstellt, den die Rückung selbst zunächst zerreißt.

Doch reichen Anfänge und Vorentwicklung dieser Erscheinung nicht nur in die klassische Musik zurück (Mozart!), sondern es

bleibt nicht zu vergessen, daß die Romantiker auch dafür schon reiche Quellen finden konnten, wenn sie zu Bach und noch älteren Meistern zurückschauten (bei Bach vgl. z. B. die Rükkungswirkungen in der „Chromatischen Phantasie"). Uebrigens zeigt gerade B a c h auch, wie a b s o l u te Fortschreitungswirkungen noch i n n e r h a l b von völlig geschlossener, einfacher T o n a l i t ä t berechnete und intensive Wirkungen darstellen können. Eines der herrlichsten und klarsten Beispiele dieser Art bringt zu Anfang der Johannes-Passion das erste Rezitativ an der Stelle, wo es die ersten Worte der Christus-Partie einleitet; die letzten Rezitativ-Worte ruhen in B-Dur, eine Kadenzirung mit dem Quartsext-Akkord beginnt eine Schlußwirkung in B-Dur in verstärkter Deutlichkeit einzuleiten; gerade wo durch diese Kadenzierung die Erwartung vom B-Dur-Akkord am intensivsten angeregt ist, erfolgt an dessen Stelle die hellaufleuchtende Rückung in den D-Dur-Akkord; durch das einfache Mittel dieser Harmoniewirkung läßt Bach die Heiland-Gestalt wie von einem Heiligenschein umstrahlt in das Werk eintreten:

No. 145.

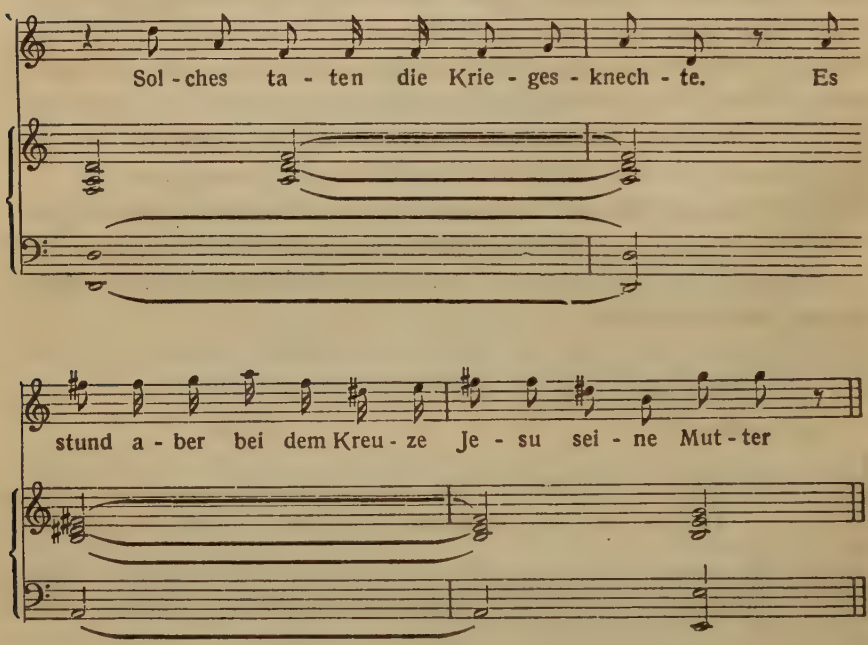


Die Verstärkung dieses Helligkeitseffektes durch den Ansatz der Kadenzierung mit dem Quart-Sext-Akkord erfolgt hier in ganz gleichartiger Weise wie im Beispiel Nr. 50 aus dem „Tristan" die gegen Be-Tonarten plötzlich wendende Farbenimpression. Andererseits vollzieht sich in dem letzten Beispiel von Bach die absolute Fortschreitungswirkung noch völlig im Rahmen der einfa-

chen Tonalität, indem die erwähnten Akkorde in g-Moll zusammenzuschließen sind.

Man vergleiche auch im selben Werk den (technisch durch eine einzige, schlichte Zwischendominante erzielten) Kontrast zwischen den Kriegsknechten und der lichtumflossenen Marien-Gestalt:

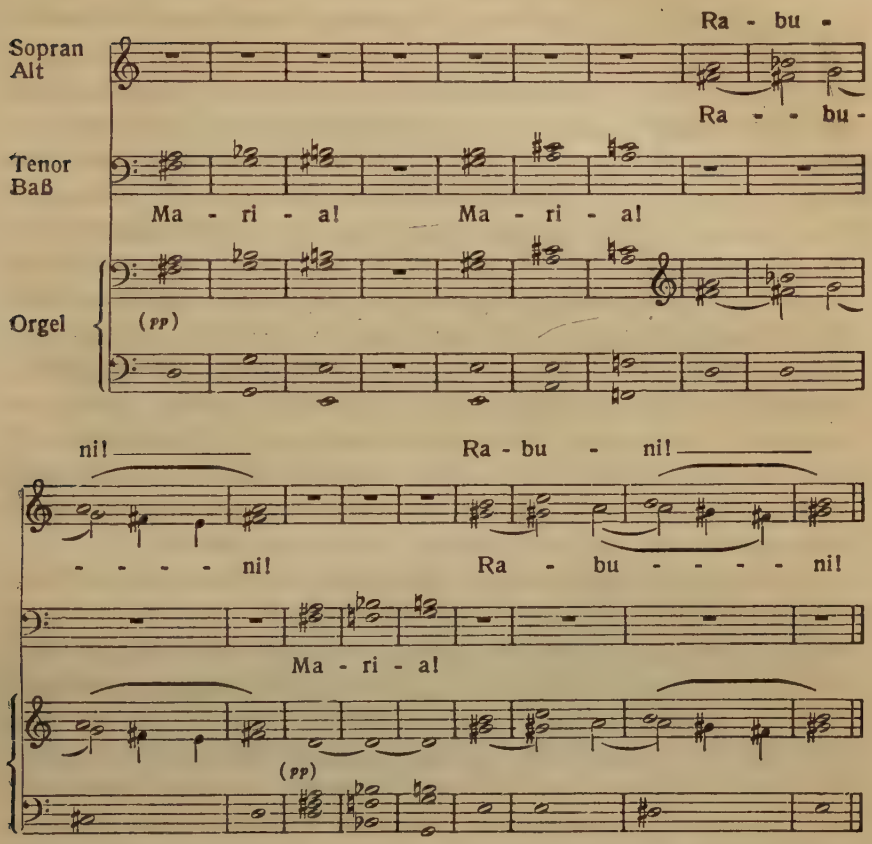
No. 146.



Ein Jahrhundert früher findet der geniale Mystiker Heinrich Schütz (1585—1672) in seinem „Osterdialog“ (für vier Singstimmen und Orgel) die folgenden, in ihrer visionären Größe jeden Vergleichs spottenden Klangrückungen für die Symbolisierung der Christus-Erscheinung am Grabe vor Maria Magdalena; der ganze vorangehende Teil des Werkes ist in ruhigen Harmonien und überwiegend in linearem Ausdruck gehalten: mit der Erscheinung erstehen plötzlich diese Klänge:

(Schütz, „Dialogo per la pascua", Ges. Ausg. Bd. XIV).

No. 147.



(Die direkte Rede ist nach Motettenart mehrstimmig, hier je zweistimmig gesetzt.) Man beachte auch den Ausdruck der übermäßigen Dreiklänge im angsterfüllten Antwortruf, ferner in der Anrufung die Klangfarbe der tiefen Männerstimmen mit Orgelbegleitung.

Ueberall ist es auch hier der Zusammenhang mit einer Idee und zugleich eine gewisse, fast malerische Anschaulichkeit, die das Heraustreten eines solchen absoluten harmonischen Farbeneffekts fördert.

Die absolute Klangwirkung.

Es liegt im Wesen des Verselbständigungsprozesses harmonischer Einzeleffekte, daß die absolute Fortschreitungswirkung zur absoluten Klangwirkung hinleitet, zum Eigeneffekt des einzelnen Akkords; indem sich die Relativität der Wirkungen zu immer kleineren Ausmaßen und Einzelheiten zuspitzt, gelangt die Musik von selbst zu der Wirkung des Klanges an sich. Indessen ist auch diese wieder, von Anfangsakkorden abgesehen, niemals vom Effekt der Fortschreitung zu lösen; denn ein Klang mag noch so deutlich zur Eigenbedeutung erhoben sein und aus dem Zusammenhang herausragen, seine Wirkung ist immer zumindest durch sein Verhältnis zum vorangehenden mit beeinflußt, wenn schon seine Beziehung zur Tonart durch deren volle Auflösung aufgehoben ist; doch bedingt auch ein Konvergieren zur absoluten Klangwirkung, wie schon eingangs betont, an sich noch durchaus nicht ein volles Ueberwinden der aus seiner umfassenden Tonartsbeziehung sich ergebenden Harmoniewirkung.

Daß aber eine weitgehende Zersetzung der Harmonik in Fortschreitungswirkungen zur Konzentrierung auf den Einzelklang hinleitet, können manche der schon erwähnten Beispiele dartun; so schlummert z. B. in den starken Rückungswirkungen von Brangänes „Wachtgesang“ (s. S. 252) immer auch schon der absolute Charakter der Klänge an sich, deren Eintritt als besonderer Farbeneffekt herausleuchtet. Der Stil des „Tristan“ erscheint darum als eine krisenhafte Wende in der historischen Entwicklungskurve, weil er nicht nur die absoluten Fortschreitungswirkungen bis zu frei flutendem Farbenspiel heraushebt, sondern damit zugleich auch eine weitere Zuspitzung auslöst, die später mit der einseitigen Ausprägung aller dieser Momente zu impressionistischer Audrucksform überleitet.

Die absolute Klangwirkung ist einesteils an Besonderheiten der Klangform gebunden, an eigenartige Verschmelzungswirkungen, andererseits läuft sie, und dies vor allem bei konsonanten Dreiklangsformen, auf den Eigencharakter der ganzen Tonart hinaus, wie er sich durch deren Grundakkord stets am deutlichsten

repräsentiert. (Daß sie meist auch mit besonderen Instrumentalfarben verknüpft ist, liegt in der Natur der Erscheinung.) Der erstere Fall, daß Klänge mehr ihrer eigentümlichen Form nach zu absoluter Eigenwirkung vordringen, wird in der Musik erst etwa von Wagners späteren Werken an häufiger. Derlei zeigte z. B. der motivische Einleitungsakkord des „Tristan".

Doch darf man nicht übersehen, daß auch der absolute Tonartscharakter nur aus einer Festigung ursprünglich relativer Verhältnisse hervorgeht; denn nicht aus der absoluten akustischen Tonhöhe eines Grunddreiklangs, sondern aus seiner Stellung im Tonartskreise ergibt und verfestigt sich seine Wirkung; die immer intensiver auflichtende Steigerung beim Uebergang zu höheren Kreuztonarten, der entgegengesetzte dynamische Innenvorgang beim Uebergehen in Be-Tonarten bewirken die Verknüpfung eines bestimmten Charakters mit einer Tonart an sich[1]). Die spezifische Farbe, Stimmungsuntergrund und Symbolik aller einzelnen Tonarten aber, die sich seit Bach's „Wohltemperiertem Klavier" und einigen weniger bedeutenden Vorläufern dieses Werkes die ganze klassische Musikentwicklung hindurch stets deutlicher und zu immer intuitiver erfaßter Bedeutung steigerten, greifen in der Romantik gleichfalls vom Gesamtcharakter eines ganzen Tonstückes auf stetig kleinere Maße und Einzelzüge über. Dabei leitet zugleich mit der sonstigen Zersplitterung in Einzelfarben auch hier namentlich die Verbindung der Musik mit Poesie und bildhaft Geschautem, also vor allem Oper und Lied, dahin, den absoluten

[1]) Daß hiebei C-Dur als Mitte und Grundlage empfunden wird, ergab sich aus zweierlei Gründen; einmal ist die C-Dur-Region in historischem Sinne Heimat und Ausgang der harmonischen Weiterentwicklung in Kreuz- und Be-Tonarten; schon die Kirchentöne kreisen um diese Mitte. Ferner aber bedeutet C-Dur — und das ist weitaus wesentlicher als die historische Entwicklung — für die individuelle Entwicklung von den Anfängen der Musikübung her immer wieder Ursprung und Ausgangsmitte des Musikempfindens. Diese Stellung festigt sich und bestimmt nicht nur den Charakter von C-Dur selbst, sondern gleichzeitig damit aller übrigen Tonarten. E-Dur z. B. wirkt so, wie es sich ursprünglich vom C-Dur abhebt. Der ganze, von C-Dur aus rückspiegelnde absolute Tonartscharakter ist daher nicht in der Natur der Musik, sondern in der Art der (historischen und pädagogischen) Anfänge gegeben.

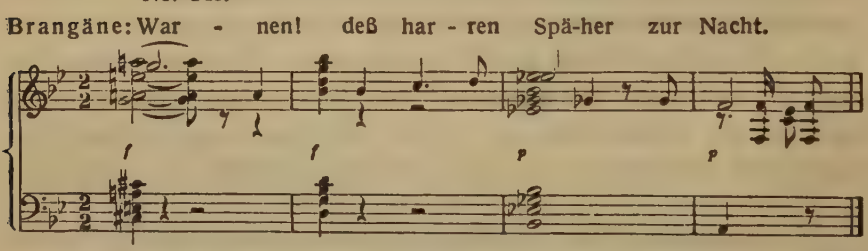
Tonartscharakter selbst auf immer enger herausgehobene Einzelheiten ausstrahlen zu lassen[1]).

Der Tonartscharakter, den die Klassiker über ganze Sätze ausprägten, erscheint so zuletzt bis auf die einzelnen Klänge zusammengedrängt. Ueberall im romantischen Empfinden die Erhitzung zu blitzartig durchstreiften Einzeleindrücken.

Wie z. B. Verdüsterung der Be-Tonarts-Wendungen von selbst dahin führt, daß Akkorde von Be-Tonarten auch an sich, absolut genommen, entsprechend als dunkle Einzeltönungen wirken, zeigt z. B. im „Tristan" eine Stelle wie die im I. Akt (5. Szene) zu Tristans Worten: „War Morold dir so wert . . ." Daß hier die Akkorde als Farbenakzente für sich gebracht sind, beweist auch die Instrumentation, ein isolierendes Abwechseln von tiefen Holzbläserklängen und Streicher-Pizzicato. Die Unabgrenzbarkeit von absoluter Fortschreitungswirkung und absoluter Klangwirkung zeigt sich an Stellen dieser Art sehr deutlich. Man vgl. z. B. auch das Vordringen des absoluten Klangeffektes vom es-Moll-Akkord in folgenden Takten:

(„Tristan", II. Akt, 1. Szene):

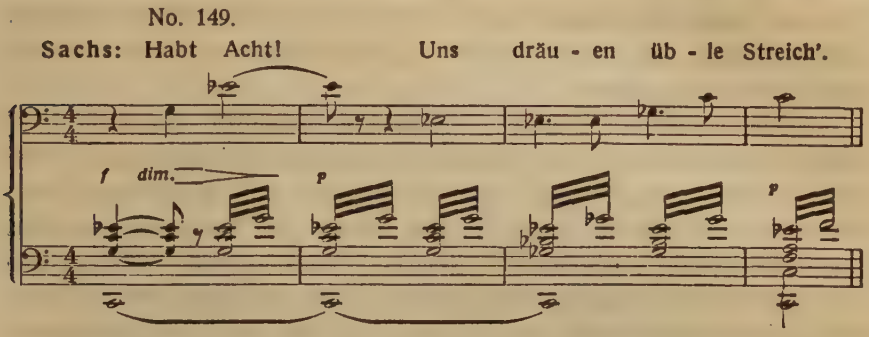
No. 148.



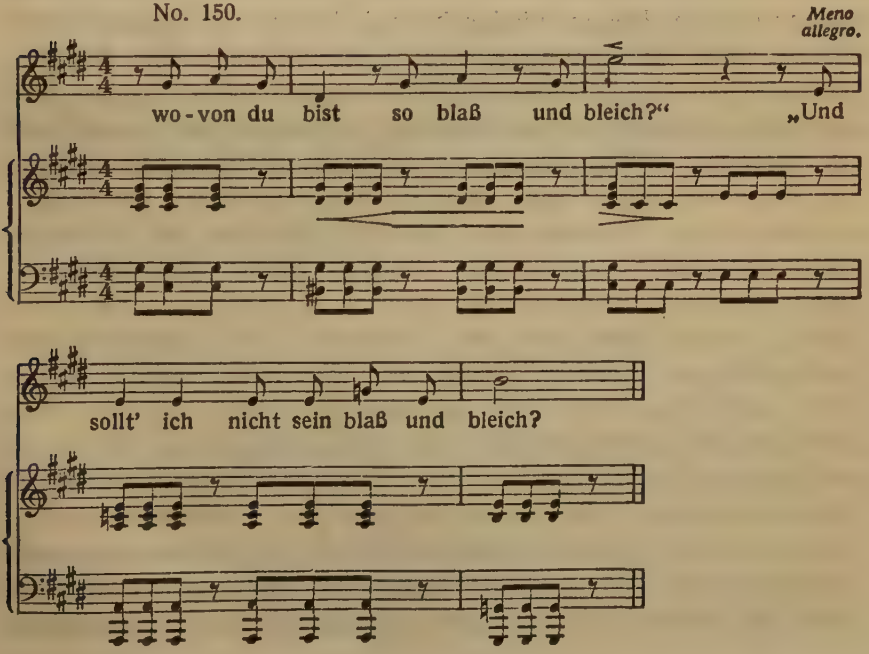
Auch hier hebt er sich zugleich nach dem ersten der angeführten Akkorde (volles Orchester) und dem zweiten (Streicher) in dunkel gesetzter Holzbläserfarbe ab. Aehnlich bringt den es-

[1]) Die absolute Tonart hält Wagner gerne in Motiven fest, die ein unverrückbares, schicksalshaftes Mächtewalten symbolisieren; schon der motivische erste Vorspielakkord oder das Todesmotiv im „Tristan" wahren, wenn auch nicht ausschließlich, so doch überwiegend die absolute Tonhöhe ihres ersten Eintritts. Man vergl. ferner das Festhalten Wagners an einer Tonart bei der musikalischen Symbolisierung von Naturgewalten. (Feuerzauber, Rheinestiefe, Gralssphären). Im „Tristan" sind einfache Be-Tonarten, namentlich c-Moll und F-Dur, Meeresfarben.

Moll-Akkord über Orgelpunkt c als Einzelimpression (psychischer Affekt zum Worte „dräuen") die folgende Stelle aus Wagners „Meistersingern":

No. 149.

Eine prachtvolle und echte absolute Akkordwirkung dieser Art findet sich schon in Carl Loewes Ballade „Herr Oluf" (Herder); mit den Worten des bleichen, vom Zauber geschlagenen Reiters bricht im Rhythmus der drei dämonischen, gleichförmigen Schläge in einen cis-Moll-Teil die blasse Eigenfarbe eines a-Moll-Akkords herein:

No. 150.



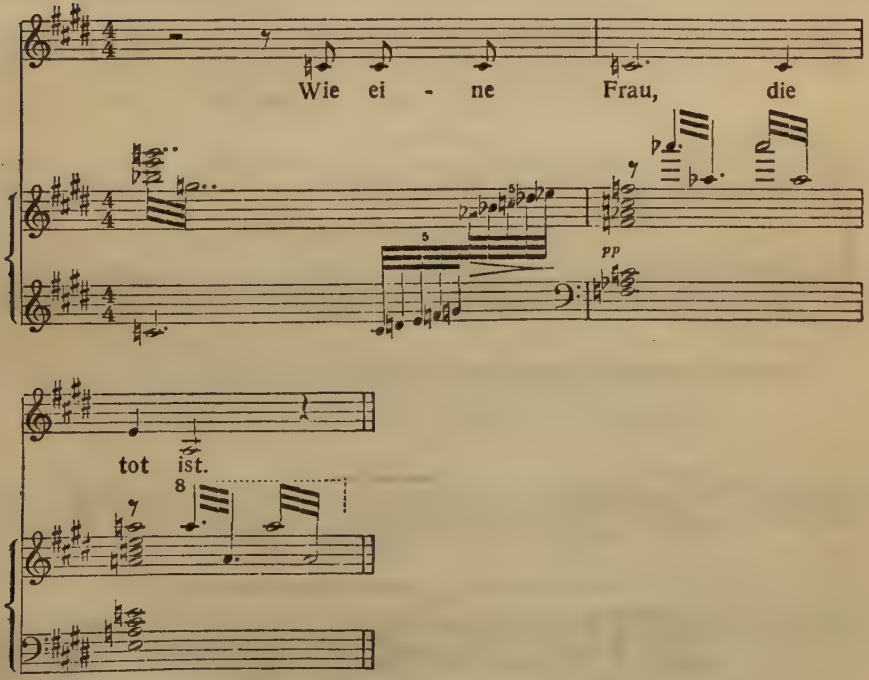
Es ist klar, daß es zunächst die Akkorde sehr hoher Kreuz- oder Be-Tonarten sind, die solcher abgerissener Einführung als aboluter Klangreize ausgesetzt sind, oder auch, wie das letzte Beispiel zeigt, die Klänge der Tonkreismitte, C-Dur und a-Moll, im Gegensatz zu jenen Extremen gerade in einer Charakteristik der Farbeneinfachheit.

Schon einfache Beispiele wie das letztangeführte zeigen hinsichtlich absoluter Akkordwirkung die gleiche Erscheinung gegenüber tonalem Empfinden, wie sie bereits bei absoluten Fortschreitungswirkungen zur Geltung kam: ein Nachweis tonalen Zusammenhangs vom a-Moll-Akkord ist zwar wieder auf einfache Art möglich (am nächstliegenden über E-Dur, als Mollsubdominante nach der Parallelstufe), aber für den Eintritt vom a-Moll-Akkord selbst wäre diese Erklärung grundsätzlich nicht am Platze, da er nicht in seiner Verwandtschaft, sondern in seiner Eigencharakteristik motiviert ist. Daß diese sich zur Kraft durchsetzt, den tonalen Zusammenhang zunächst um ihrer selbst willen zu durchreißen, bedeutet das Wesentliche an dieser Entwicklung, die in ihren historischen Anfängen stets durch Rückleitung in mehr oder minder großem Bogen wieder in eine Tonart zusammenschließt (wie es auch bei Loewe der Fall). Vollends wenn man die Zersplitterung in einzelne absolute Akkordfarben über Wagner hinaus weiter verfolgt, wären viele Stellen solcher Art künstlerisch wie technisch mißverstanden, sobald man die Verselbständigung der Einzelwirkungen als den Grundzug verkennt. Ein Hauptmerkmal dieser Entwicklung, von den Anfängen der Romantik bis in die Gegenwart, besteht nämlich darin, daß sich auch jene absoluten Einzeleffekte immer schneller, schillernder folgen; auch dies ist ein Symptom der harmonischen Innenerhitzung. Solcher Technik und Empfindungsweise gegenüber muß man sich vor Anwendung eines tonalen Umdeutungsschematismus hüten, wo er nur mehr in starrer Schulmäßigkeit als Formel benützt wäre, nicht aber dem schöpferischen Inhalt entspräche, der allmählich ein ganz anderes Tönungsprinzip zeitigt. Theorie treiben heißt nicht in Normen einzwängen, wo diese schon andern Normen Platz machen; es gilt vielmehr, die Gesetzmäßigkeiten der fortlaufenden Entwicklungszüge

zu erkennen, nach welchen sich die Ueberwindung früherer Normen vollzieht. Sonst geht der Theorie der produktive Grundzug verloren und sie vermag aus einseitiger, in nicht mehr entsprechenden Voraussetzungen verstrickter Betrachtungsweise nur mehr Verwirrung zu erblicken, wo in Wirklichkeit nicht der Musikstil, sondern der beobachtende Blick verworren ist. Als vereinzelte Hinweise, wie sich in der Zeit nach Wagner die Harmonik oft in die Einzelimpressionen von Akkorden auflöst, die zu Klangfarbensymbolen vorrücken, seien noch folgende Stellen erwähnt:

(Rich. Strauß, „Salome", 1. Szene):

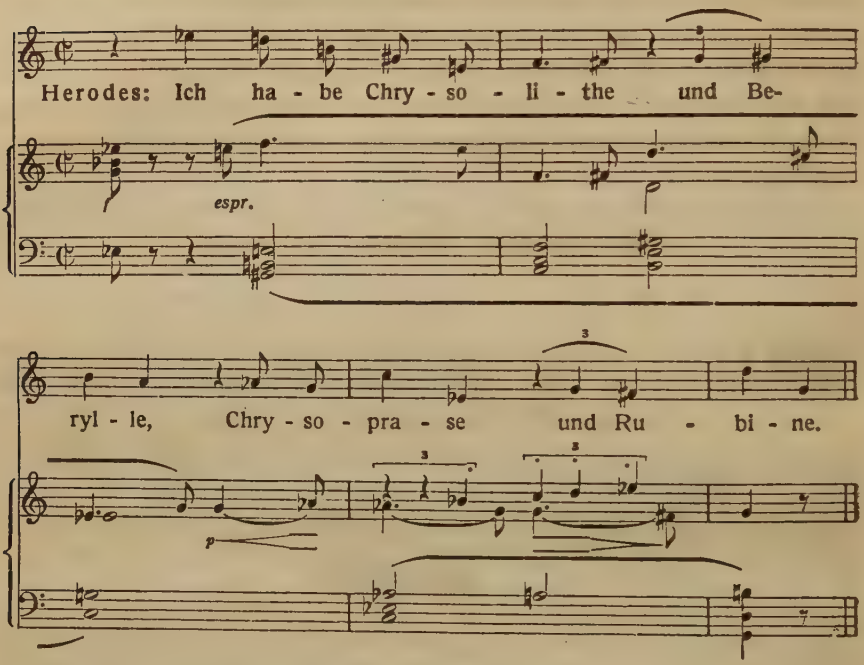
No. 151.

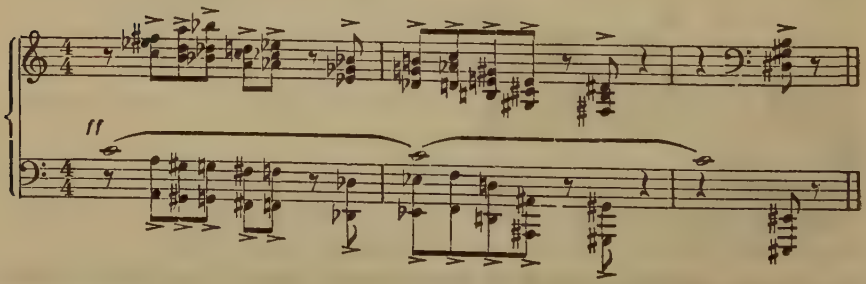


Der kalte a-Moll-Akkord ist auch hier, ähnlich wie bei Loewe (s. Nr. 150) eine absolute Klangwirkung, die mit ihrem Farben- und Stimmungsinhalt durch das Wort „tot" ausgelöst ist.

Blitzartig funkeln wie einzelne Lichter die Akkorde in den nachstehenden Takten auf:

(„Salome", 4. Szene):

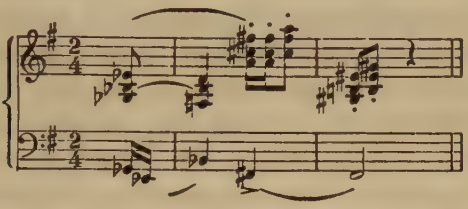
No. 152.

In der folgenden Stelle aus dem gleichen Werk:

No. 153.

sind die einzelnen Töne eines melodischen Motivs von Akkorden begleitet, die schlechtweg als Klangimpressionen aufzunehmen

sind, u. z. sowohl hinsichtlich ihrer tonartlichen Eigenfarbe als hinsichtlich ihrer Form; diese tritt als selbständiger Verschmelzungsreiz ein, weshalb auch die dissonanten Akkorde jeder Auflösung entbehren. Die Klangfolge bewegt sich zudem um ein orgelpunktartig liegendes c.

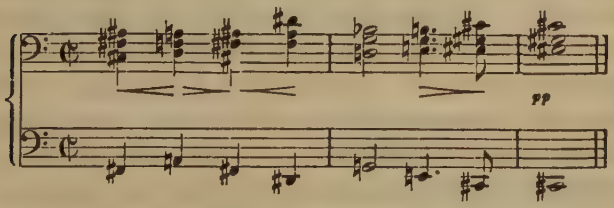
Zugleich lassen aber selbst solche Stellen noch erkennen, wie die absolute Klangwirkung nicht ganz von der absoluten Fortschreitungswirkung zu lösen ist. Die Zersetzung in rasche einzelne Klangeffekte zeigen auch Takte wie diese:

(Rich. Strauß, „Der Rosenkavalier"):

No. 154.

Als Zersplitterung der Tonalität in klangliche Einzelreflexe dieser Art vergleiche man ferner Stellen wie diese:

(Rich. Strauß, „Elektra"):

No. 155



Ueberall aber zeigt sich diese Technik in Verbindung mit dem leichtflüssigen melodischen Ineinandergleiten aller Klänge, wie es von anderer Seite her der Alterationsstil gefördert hat.

Wenn es auch charakteristisch ist, in wie starkem Maße auch diese Erscheinung der Romantik durch dramatische Momente motiviert und gefördert wird, so bleibt sie doch keineswegs auf

die Verbindung von Musik und Dichtung beschränkt und geht auch vom geänderten Charakter der Musik an sich aus.

Die Farbenzersetzung der Romantik spitzt sich wie zu Einzelklängen sogar noch weiter, bis zu Einzeltönen zu und bereitet auch hiedurch ein Musikempfinden vor, das schlechtweg die Töne und Tonverschmelzungen als Farbenreize verwendet und das ursprüngliche Strukturprinzip der Klänge überwindet. Ueberall Vorgänge, die erst zur Atomisierung der Musik hinleiten, aus der sich diese hernach zu neuen Möglichkeiten sammelt.

Konstruktive und destruktive Kräfte.

Alle diese Entwicklungen zeigen als Grundlage der romantischen Harmonik das Wirken zweier entgegengerichteter Formkräfte; wenn man ihre Bezeichnung als konstruktiv und destruktiv annehmen will, so sind diese Ausdrücke beide im besonderen Hinblick auf das Prinzip der Tonalität zu verstehen. Als destruktiv ist hiebei vor allem die gesamte Alteration zu werten. Indessen treten in Gegenwirkung zu den tonal aufbauenden und vereinheitlichenden Kräften auch noch von ganz anderen Seiten her gewisse Innenvorgänge der Harmonik. Wie sich aus den Ausführungen dieses Abschnitts ergibt, liegen diese bereits in den Klängen selbst und ebenso im Prinzip der Klangverbindungen, sie beruhen ferner keineswegs nur in energetischen, sondern durchwegs auch in klangsinnlichen Empfindungsmomenten, die von gewissen Steigerungen an auch ihrerseits zu einer Auflösung vom tonalen Prinzip des Klassizismus hindrängen. Diese Vorgänge leiten, in Zusammenfassung über alle technischen Einzelerscheinungen kurz überblickt, zu den allgemeinsten kunstpsychologischen Entwicklungen der Romantik hinaus.

Wie die Verschiebung gewisser Klangnormen über den Dreiklang hinaus an der Gleichzeitigkeit der Töne innerhalb des Klanges selbst zum Durchbruch neuer Möglichkeiten ansetzt, so die absolute Fortschreitungswirkung an der Aufeinanderfolge und dem gegenseitigen Zusammenhang der Akkorde. Dort entsteht aus gesteigerter Verschmelzungswirkung reicheres Kolorit der einzelnen Klänge, hier sind sie im Streben nach Farben- und Licht-

reflexen gegeneinandergestellt; der Klang beginnt in sich selbst zusammenzufließen, wie mit der Zuspitzung zu einzelnen Fortschreitungswirkungen die Tonalität eine innere Farbenzersetzung erfährt.

Will man diesen Prozeß in seiner ganzen, noch weit über Wagners Zeit hinausreichenden Tragweite übersehen, so muß man sich vergegenwärtigen, inwiefern und an welchen Grenzen die Weitung der Tonalität, die mit den ersten Anfängen romantischen Musikempfindens schon ansetzt, bis zu deren Ueberwindung hinausleitet. Um hierüber Klarheit zu gewinnen, ist es notwendig, sich den eigentlichen Sinn und Inhalt des Begriffes „Tonalität" vor Augen zu halten, des inneren formalen Ausgleichsprinzips, das mit dem Klassizismus gipfelt, dem die historische Entwicklung abendländischer Musik bis zu den Anfängen des homophonen klassischen Prinzips immer deutlicher und mächtiger zustrebt, das noch bis zu Bachs und Händels Tod, also über die Hälfte des 18. Jahrhunderts, von anderen (hauptsächlich kirchentonartlichen) Momenten durchsetzt ist, und das die Gärungen der Romantik wieder allmählich von innen heraus und in allen Elementen zu zersetzen beginnen, wenn auch langsam und zunächst in schwer erkennbaren Anfangserscheinugen. Der Begriff „Tonalität" bedeutet die einheitliche Beziehung der Klänge auf eine zentrale Tonika und enthält daher zweierlei Voraussetzungen; einmal das Vorhandensein zusammenschließender Momente, zweitens das Vorhandensein oder zumindest die ideelle Rekonstruierbarkeit eines tonartlichen Zentrums. Die Vorgänge und Veränderungen in den Klangzusammenhängen und die am Klang sind daher gesondert in ihrer Einwirkung auf den Tonalitätsbegriff ins Auge zu fassen.

Daß der zuletzt besprochene Prozeß, das Vordringen absoluter Fortschreitungs- und Klangwirkungen, zunächst immer nur zu einer Dehnung der tonalen Zusammenhänge führt, daß ein immer weiteres Uebergreifen tonartlichen Einheitsempfindens die innere Zersplitterung in Einzelwirkungen wieder überbrückt und zusammenhält, war im Vorangehenden eingehend zu verfolgen; konstruktive und destruktive Kräfte liegen bei diesem Prozeß nur in stets gesteigertem Kampf und Gegeneinanderwirken, es zeigte

sich einerseits hiebei Steigerung und bedeutend erhöhte Spannkraft des tonalen Einheitsempfindens mit der romantischen Entwicklung gegeben; dies spricht sich nicht nur in der Fähigkeit aus, tonal weiter von einander abliegende, ferner durch viele Zwischenentwicklungen und Tonartsunterbrechungen auseinandergerückte Klänge zusammenzufassen, sondern vor allem auch in der häufigen Beziehung der Zusammenhänge auf ein nicht wirklich angetöntes, nur ideelles Zentrum, wie sich selbst schon innerhalb kurzer Strecken, sogar von Motiven zeigte. In dieser Hinsicht läßt sich die Tonalität theoretisch eigentlich unabgrenzbar weiten, sodaß wohl von einer Zersetzung von innen heraus, aber doch nie von einer Ueberwindung gesprochen zu werden braucht. Die Tonalität ist in diesem Sinne überhaupt ein unabgrenzbarer Begriff; er mündet von selbst in seine Ueberwindung hinaus — wie jede Normierung der Musik.

Doch muß man andererseits auch die entgegengesetzt wirkenden Kräfte erfassen, wenn man das Wesentliche, den inneren Kampf verstehen will; die zusammenhaltenden, zu Einheit und Zentrum sammelnden Kräfte sind nur die eine Komponente dieses Vorganges; denn demgegenüber führen dabei die zersetzenden Kräfte auch zu einer Zersplitterung in Einzelwirkungen, die nicht mehr tonalen Zusammenschluß s u c h t. Vor allem war hiebei zwischen einem Festhalten der gleichen Tonart und zwischen Uebergang in fremde Tonart zu unterscheiden; auch der letztere kann in logischem Tonartszusammenhang beruhen, oder schlechtweg in einer Rückung und ihrem absoluten Farbeneffekt; indem sich nun mit absoluten Fortschreitungswirkungen auch immer häufiger und immer dichter hintereinander ein Uebersprungen in wechselnde Tonarten ausgelöst findet, ist es klar, daß hier der Weg liegt, auf dem die zersetzenden über die zusammenhaltenden, die destruktiven über die konstruktiven Kräfte das Uebergewicht erlangen. Auch hier gibt es zahllose Uebergangsstadien: ein solches, jeweils durch Rückungen vermitteltes Wechseln der Tonarten kann in den einzelnen durchstreiften Tonarten länger oder kürzer verweilen, d. h. es kann im Zuge solcher Stellen immer wieder eine gewisse, tonal zusammengehörige Strecke aufscheinen, oder das farbige Ausschwelgen absoluter Rückungseffekte durchstreift in

so raschem Hin und Her die verschiedenen Tonarten, daß auch jene kurzen zusammengehörigen Strecken zusammenschmelzen und völlige Lösung in harmonische Einzelwirkungen vorliegt. Und so trat der theoretisch letzten Endes, unter Annahme weitester Ausmaße, immer möglichen Rekonstruierbarkeit einer Tonalität die Erscheinung gegenüber, daß der künstlerische Ausdrucks-wille ihr oft geradewegs entgegengerichtet ist. Gerade die romantische Musik ist nicht erfaßt, wenn man die destruktiven Kräfte nicht erkennt und nur konstruktive darstellt, da sie historisch wie psychologisch als ein lebensvoll durchwirkter Lösungsprozeß von dem klassischen, durchaus konstruktiven, überall zu Einheit und Gleichgewicht sammelnden Ausdruckswillen zu verstehen ist. Nicht die Weitung der Tonart an sich ist also destruktiv, sondern die Hinwendung an Einzelwirkungen, die Art des Schauens, die psychologische Einstellung; darum kommt es weniger darauf an, die einzelnen Fälle von einander abzugrenzen, als vielmehr den zusammenhängenden Entwicklungszug selbst zu verstehen, der zersetzende Elemente auslöst und mit ihrer Steigerung zu einem gärenden Gegeneinanderwirken auflösender und bindender Kräfte führt. Wenn daher auch im „Tristan" völlig frei ausflutendes Farbenspiel auf Grund absoluter Fortschreitungswirkungen nur an Höhepunkten und auf nicht lange Strecken vorkommt, so wird doch, da gerade in diesem Werk auch die unendliche Melodie zu bedeutsamem Durchbruch kommt, in seinem Harmoniestil der Kampf zwischen tonalem und destruktivem Empfinden, der die Romantik kennzeichnet, krisenhaft stark, umsomehr, als hier zugleich auch das Vorbrechen der energetischen Kräfte mit dem intensiven Alterationsstil von anderer Seite her zersetzend die Tonalität durchdringt. Bis zu welcher Kraft aber noch das tonale Musikempfinden hier einer vollen Auflösung entgegenwirkt, wird sich im nächsten Abschnitt namentlich an den Zusammenhängen größerer Strecken erweisen.[1])

[1]) In diesem Zusammenhange möchte ich darauf hinweisen, daß ein interessanter Gegensatz in den harmonischen Theorien von Riemann und der (für die übrigen Harmonielehren noch immer einen Untergrund darstellenden) von Sechter verborgen liegt, der im Zusammenhange mit den hier durchgeführten Entwicklungserscheinungen prinzipielle Bedeutung hat. Geht

Doch zeigen sich bereits innerhalb des Akkords selbst konstruktive und destruktive Kräfte aus der organischen Konstitution der Klänge gegeben. Denn auch das Wachstum der Akkorde über die Grundform hinaus, wie es sich in erhöhter Einstellung auf das Klangsinnliche als Gegenstrebung gegen die starken zersetzenden Momente namentlich der Alteration ergibt, leitet keineswegs gerade zur Tonalität und ihrem Festhalten, sondern rasch ihrerseits wieder über diese hinaus; das ergibt sich

man nämlich nur zu den allgemeinsten Voraussetzungen zurück, die (größtenteils unausgesprochen), hinter den theoretischen Durchführungen liegen, so spiegelt sich in merkwürdiger Weise dieser Gegensatz von tonaler Einheitswirkung und unmittelbarer Fortschreitungswirkung. Ich sehe auch hiebei von Riemanns unhaltbarer dualer Mollbegründung und der durch das ganze Klangsystem durchgeführten Akkordsymmetrie ab und greife nur die Idee der Vereinheitlichung durch tonale Funktionen heraus, in der die großen fruchtbaren und grundlegenden Werte seiner Theorie liegen. Dieser Vereinheitlichung liegt bei Riemann allgemein der Gedanke zugrunde, im Sinne des Tonalitätsbegriffes jeden Klang in seinem Verhältnis zur Tonika zu kennzeichnen; Sechter hingegen baut seine (im übrigen musikalisch und wissenschaftlich primitive) Satzlehre auf die Fundamentfortschreitungen, die sich zwischen den einzelnen Akkordstufen einer Tonart vollziehen. Faßt man nur diese allgemeinen Grundzüge (ohne weiter auf ihre Durchführung einzugehen) heraus, so liegt darin ein zweifacher innerer Vorgang der Harmonik ausgeprägt; Sechter lenkt auf die Fortschreitungen zwischen den unmittelbar aufeinanderfolgenden Akkorden, deren Vereinheitlichung zur Tonika er daneben in Stufenbezeichnungen ausdrückt; Riemann hingegen kennzeichnet die einzelnen Klänge nur in ihrer Beziehung zum Tonikaklang selbst, jeder Akkord wird sofort als „Funktion" gefaßt und so unmittelbar auf das Tonartszentrum bezogen. Das sind demnach Grundzüge, welche schon nach entgegengesetzten Richtungen weisen, einerseits die treibende und zersetzende Kraft, welche im Keime bereits die tonalen Fundamentfortschreitungen bergen, andrerseits die zusammenhaltende Kraft der unmittelbaren straffen Einheitsbeziehung. Wenn man die historische Entstehungszeit beider Lösungsversuche vom Tonalitätsproblem betrachtet, so ist es charakteristisch, daß Riemanns Theorie, die zur Zeit der Hochblüte der neuromantischen Musik entstand, den Weg zur Einheit festzuhalten und diese auch bei entferntesten Funktionsverhältnissen zu betonen strebt, wie unter der Not der weitausflutenden Zeitentwicklung, während die ältere Lehre, die Sechter zusammenfaßt, ein Moment heraushebt, welches in den ihm selbst nicht bewußten Unterlagen des Systems mit den einzelnen Fundamentfortschreitungen auf deren Verselbständigung und damit auf die Ansätze zu späterer Lockerung der inneren tonalen Vorgänge, wenn auch von weitem, hinzuweisen scheint.

schon daraus, daß die Tonalität genau in der Einheitsbedeutung des Dreiklanges beruht und daher von dem Augenblick an in den Grundfesten wankt, da von dieser abgewichen wird. Während demnach einerseits die energetischen Spannungen der Musik schon innerhalb der konsonanten Grunddreiklänge keimhaft in den Terztönen enthalten sind, bergen die Akkorde auch in ihren rein klangsinnlichen Erscheinungen Momente, die von einer gewissen Steigerung an tonalitätszersetzend wirken; sie liegen im Verschmelzungsphänomen und seiner eigenartigen Kraft, auch Klangformen, die über den Dreiklang hinausgehen, zu gewisser, ursprünglich nur diesem zukommender Bedeutung und technischer Behandlungsweise vorzutreiben.

Die Veränderungen am Klang selbst führen demnach zu einer Zersetzung der Tonalität von anderer Seite; auch das erst allmählich; denn mit der Vorliebe für Sept- und Nonen-Akkorde tritt auch die Tonikastufe selbst seltener, in vielen Zusammenhängen gar nicht mehr, in der Dreiklangsform auf, die als Klangeinheit die Tonalität begründet. Doch bewirkt auch das noch nicht sogleich die Ueberwindung der Tonalität, (ebensowenig wie das Fehlen von Akkorden der Tonikastufe überhaupt) da auch hierbei die ideelle Tonika anstelle einer wirklich in ihrer konsonanten Grundform angetönten als Tonartsmitte angenommen werden kann. Hingegen weist hiebei die im „Tristan"-Stil beobachtete Entwicklung andere Zersetzungswege; denn daß in der immer wachsenden Bedeutung der Verschmelzungswirkung, welche über die Töne übergreift und sie in die Einheit harmonischen Farbenreizes absorbiert, die Keime einer Entwicklung liegen, die in ihrer einseitigen Steigerung und Heraushebung gegen den Impressionismus hinleiten, trat bereits deutlich hervor: das ursprüngliche Strukturprinzip der Akkorde wird hier allmählich verdrängt und überwunden durch das Prinzip, welches die Klänge schlechtweg als Verschmelzungsfarben nimmt, sodaß hiebei von der Klangeinheit aus die Idee der Tonalität aufgehoben wird. Doch schon längst ehe man zu diesem Extrem vorausblickt, zeigt sich noch im Rahmen des „Tristan"-Stils, daß auch hier eine Krise mit dem Augenblick eintritt, da auch das klangsinnliche Empfinden selbst sich von der Drei-

klangsnorm in mehrfacher Hinsicht zu lösen und damit seinerseits die Grundzüge des tonalen Prinzips zu zersetzen beginnt. Wenn daher auch der Klang in seiner Grundform, als Dreiklang, Träger und Stütze des Tonalitätsprinzip ist, so darf man andererseits nicht übersehen, daß der Klangreiz selbst tonalitätszersetzend wirkt. Wir sehen, angefangen vom ersten Wachstum über die Dreiklangsform hinaus, den Klang sich steigern, bis er in sich zusammenschmilzt. Die Struktur der Klänge birgt demnach in sich selbst die zersetzenden Momente, die Keime, die sie später überhaupt sprengen und ein neues Akkordprinzip aus ihr herausspringen lassen.

Das freilich ist ein Prozeß, der über Wagners „Tristan" hinausweist; aber er ist, noch ohne daß das Verschmelzungsprinzip die Aufbauform der Klänge überwindet, innerhalb von dieser im Ansatze da, erkennbar für jede Betrachtungsweise, die unter die Erscheinungen zu den lebendigen Grundvorgängen hinabgeht, welche die Entwicklung treiben.

Alles Konstruktive übersteigert sich ins Destruktive, im Klang wie in der Tonalität, deren Ausbau sich immer mehr dehnt, bis zur Verflüchtigung; so sind alle Grenzen offen. Es entsteht innerhalb des Klanges ein neues Gestaltungs- und Tönungsprinzip wie mit der Zersetzung in Farbenreflexe innerhalb der Klangfortschreitungen. Deshalb muß man auch nicht meinen, Tonalitätszersetzung sei mit Formzersetzung an sich gleichbedeutend. Schon darum sind die Begriffe „konstruktiv" und „destruktiv" hier durchwegs nur im Hinblick auf das tonale Formprinzip zu verstehen, nicht im Hinblick auf den absoluten Begriff der Form überhaupt; auch die für die Tonalität destruktiven Momente sind K r ä f t e. Sie sind nicht an sich negativ, sondern nur in dem einen relativen Sinne, und sie führen eben zu anderen Aufbau- und Formprinzipien, deren Grundzüge in den nächsten Abschnitten noch klarer und im Großen hervortreten werden.

Diese gesamten Steigerungen des klangsinnlichen Empfindens selbst aber, die zu durchgreifenden Aenderungen in den harmonischen Grundzügen hinleiten, hängen nun, wie im Laufe der ganzen Entwicklung ausgeführt wurde, andererseits durchwegs mit der Steigerung der energetischen, untersinnlichen Spannungs-

empfindungen zusammen: alles erhöhte Farbenspiel ergibt sich als deren unmittelbare Auswirkung und ihr Reflex, die Zusammenballung der Klänge zu Sept- und Nonen-Akkorden und überhaupt die erhöhte Bedeutung der klanglichen Verschmelzung als ihre Gegenwirkung; bedenkt man, wie ebenso auch das starke Vorbrechen der energetischen Spannungen selbst, vornehmlich im intensiven Alterationsstil, die tonalen Verhältnisse zerstört, so hat man das Bild vor sich, wie in der Romantik die energetischen und die klangsinnlichen Elemente der Musik einander gegenseitig steigern und wie beide in ihrer erhitzten Empfindungsintensität über die Tonalität hinausheben und sie zu zersetzen beginnen. Die psychologischen Grunderscheinungen der Romantik, die in erhöhtem Widerspiel von Erscheinungswelt und unterbewußten Kräften beruhen, lösen in der Harmonik den Vorgang einer Polarisation aus, gleichzeitig eine Strömung, die gegen intensivste Stärke und Anspannung aller energetischen Kräfte hintreibt, und eine Strömung, die das klangsinnliche Empfinden in höchste Steigerungen treibt. Die Romantik zeitigt eine Intensivierung des Harmonieempfindens; auch dies ist nicht als Wertmaßstab zu verstehen und mit höherer Intensität künstlerischer Leistung zu verwechseln; diese Dinge haben nichts miteinander zu tun; die Art des Musikempfindens ändert sich, und damit die ganze Technik; weder das Können noch die innere Größe der schaffenden Künstler hängt im geringsten mit solchen Stilwandlungen zusammen. Die klassische Empfindungsatmosphäre ist von einer gleichschwebenden, stetigen Innendynamik, die romantische, von diesen Gegenströmungen und ihren Steigerungen durchsetzt, auf das höchste erhitzt, gewitterhaft, erotisch. Die innere Spaltung im Kunstcharakter spiegelt sich auch im Charakter des romantischen Künstlers selbst; seine Unruhen streichen vom Hang ins Abgründige bis zu höchst sinnlichem Kunstempfinden.

Die Zukunftsfrage, ob alle die Teilprozesse der Tonalitätszersetzung zu immer weiteren Möglichkeiten hinausgehen, oder ob die Entwicklung wieder zu größerer Straffung des Tonalitätsprinzips zurückkehrt, ist zwar zweifellos von großer Tragweite, berührt aber nicht die historischen Vorgänge der Romantik selbst,

die nur aus der Erkenntnis beider Kraft- und Ausdrucksrichtungen, der gärenden Innenzersetzung gegenüber den auf Zusammenschließung gerichteten Formkräften zu verstehen ist. Sie gibt auch Klarheit über die historisch-psychologischen Unterlagen des gerade gegenwärtig sehr aktuellen Streites. Daß diesen auch nicht die Gegenwart, sondern selbst bei einem Reichtum an großen schaffenden Persönlichkeiten nur eine mindestens jahrzehntelange, wenn nicht längere Entwicklung entscheiden kann, muß jedem klar sein, der die große Tragweite der inneren Spaltung überblickt, die in dieser und vieler anderer Hinsicht die Hochromantik ausgelöst hat; mit den breiten Ausstrahlungen ihrer Entwicklung ist es historisch bedingt, daß gegenwärtig eine Periode wirren, aber leidenschaftlichen Suchens, größter Gegensätze, wie verschiedenartigst tastender Neuanfänge herrscht; wer die einheitliche Linie in ihr sucht, muß sie in der Vielfältigkeit erkennen.

Fünfter Abschnitt.

Tonale Entwicklungslinien.

Erstes Kapitel.

Harmonische Weitungswege.

Zunächst sind damit die Grundlagen gegeben, um die Tonartsentwicklung im großen zu überblicken. Alle Technik breiter Zusammenhänge erwächst in ihren inneren Gesetzmäßigkeiten aus den Grundvorgängen, die bereits in kurzen, geschlossenen Entwicklungen vorgebildet liegen und sich letzten Endes aus der harmonischen Grundbewegung der schlichtesten Kadenz weiterentfalten. Indessen erfährt hier nicht bloß die tonale Entwicklung ein Wachstum zu riesenhaft vergrößerten Proportionen, sondern ebenso auch die Fülle der zersetzenden Kräfte. Wenn man zu großen Zusammenhängen ausblickt, so ist es vor allem und in noch viel bedeutsamerem Maße als bisher die auflösende Kraft der unendlichen Melodie, welche die Tonartsanlage beeinflußt; den Kreislauf, der in geschlossenen Musikformen zur Anfangstonart zurückstrebt, gestaltet sie zu fortlaufendem Fluß der harmonischen Entwicklungen um, der die Tonartseinheit nur auf gewisse Strecken von sehr verschiedener Länge überhaupt aufrecht erhält, welche sich oft sogar in der ausgeführten Art überhaupt in harmonische Einzelwirkungen zersetzen. Infolgedessen ist bei der Frage nach den tonalen Entwicklungszügen im großen immer erst grundsätzlich zu unterscheiden, ob und inwieweit im einzelnen Fall Rundung und Zusammenschließung überhaupt vorliegt und zumindest annäherungsweise, d. h. unter gewissen Abweichungen, erstrebt ist. Der Einfluß des Musikdramas, insbesondere

die bahnbrechende Stellung des „Tristan“ in der romantischen Musikentwicklung mußten hier sehr stark ein Vertonungsprinzip fördern, das im Gegensatze zu Klassizismus und Frühromantik die tonartliche Geschlossenheit immer weniger auf große zusammengefaßte Strecken dehnte und sich mehr einer freien modulatorischen Entwicklung hingab.

Andererseits zeigt gerade der „Tristan“ auch die bereits skizzierten inneren Weitungsprozesse der Tonalität bis an die äußersten Grenzen gesteigert; hiebei ist daher nach der bereits ausgeführten Scheidung mehr an die inneren Dehnungs- und Auflösungserscheinungen zu denken als an die äußeren, d. h. an die Ausdehnung der tonartlichen Zusammengehörigkeit über räumlich weit auseinandergerückte Gerüstpunkte, da eben nur noch wenig Teile sich finden, die auf lange Vertonungsstrecken einheitlich gerundet sind.

Die tonale Entfaltung bemächtigte sich aller technischen Momente, die im kleinen schon aus der einfachsten Kadenz herausdrängend den Komplex der zusammengehörigen Klänge vergrößerten. An ihnen setzt ein organisches Wachstum überall an, wo aus der Natur der Harmonik Entwicklungsbahnen vorgezeichnet sind. Während aber hier bei den Klassikern die Entfaltung in noch so große Einheiten sich in gewisser Ausgeglichenheit vollzog, ist es für das heiße Expansionsbedürfnis der Romantik kennzeichnend, daß der Weitungsdrang allenthalben übermächtig anschwillt und die harmonische Entwicklung zu unruhigem, stoßweisem, elementar ungebändigtem Ausfluten aufwellte. Das Wachstum der Harmonik wuchert nach allen Seiten wild hinaus. Klangsinnliche wie energetische Momente erfahren gewaltig vergrößerte Auswirkungen.

Es liegt im Wesen des tonartlichen Ausreifungsprozesses, der immer fernere Verwandtschaften einschließt, immer losere harmonische Zusammenhänge zu übergreifen strebt, daß er sich in unabgrenzbaren Uebergängen vollendet und alle technischen Einzelmomente meist gleichzeitig vereinigt, weshalb ihn bestimmte herausgegriffene Beispiele und Hinweise nur als Stadien einer im Fluß befindlichen Entwicklung illustrieren können. Da die Grundvorgänge bereits erörtert sind, kann eine Zusam-

menfassung in großem Bogen erfolgen und sich auf die Betrachtung weniger Typen beschränken.

Eines der wenigen tonartlich geschlossenen Stücke aus dem „Tristan" z. B. ist das Vorspiel zum III. Akt; es ist sogar fast abgeschlossen, trotzdem es in den szenischen Anfang unmittelbar überleitet. Es zeigt ungemein viel; vor allem einen für den hochromantischen Charakter kennzeichnenden allgemeinen Grundzug: trotzdem es nicht gar lang ist, enthält es in seiner innern Entwicklung bereits eine Fülle starker und weitausschweifender tonaler Abweichungen. Die Art nun, wie diese noch immer an ein festes Tonartsgerüst gekettet sind, zeigt sehr deutlich einen Typus der harmonischen Weitungswege. Sie spiegelt eine in unzähligen Spielarten die Musik Wagners und der von ihm beeinflußten Richtung durchziehende tonale Entwicklungslinie, die an eine schon in schlichten Kadenzierungen liegende Grundidee anknüpft und sie auf größere Proportionen projiziert; auch sie kann zu stärkeren oder geringeren Lockerungen der Tonalität führen. Auf den ersten Blick zeigt das kurze III. Vorspiel des „Tristan" verwirrende Entfernungen von der Haupttonart f-Moll. Die tonalen Zusammenhänge zeigen sich, wenn man sie, statt die Einzelwendungen zu verfolgen, in größeren Abständen absteckt. Diese sind übrigens größtenteils durch starke, fermatenartige Absätze gesondert, wenn auch Wagner nur an einer dieser Stellen eine Fermate wirklich hinschreibt. Das Vorspiel löst sich in kurze Einzelpartien und diese sind, mögen sie auch in tonale Fernen führen, mit ihrem Anfangs- und Endklang deutlich und einfach in der Haupttonart verwurzelt. Da es hier nur auf die tonartliche Entwicklungslinie im großen, auf die Gesamtanlage, ankommt, genügt es, im wesentlichen nur diese Eckpfeiler herauszufassen.

Die erste motivische Gruppe verliert sich mit dem 10. Takt, steht in f-Moll, beginnt mit der IV.[1]) und schließt mit der V. Stufe (angedeutet durch e—g). (Die einzelnen darin enthaltenen Entwicklungen sind bereits S. 52 und S. 220 besprochen). — Der nachfolgende Absatz reicht vom 11. bis zum 15. Takt, ist in sich als Sequenz entwickelt (s. S. 319), und an seinem Anfang durch f III,

[1]) Der erste Akkord ist nicht als f II (g—b—des—f) aufzufassen! Vgl. S. 52.

am Ende durch f V^7 begrenzt. — Takte 16—25 sind eine nur am Schluß veränderte Wiederholung des Anfangsmotivs und ketten von f IV bis f VI, fermatenartig ausklingend. — An f VI schließt die nachfolgende Sequenzpartie der Takte 26 bis 30, mit dem Akkord dieses Taktes unmittelbar in die nachfolgende Motivgruppe überleitend, die bis zum 37. Takt reicht. Die Harmonie des 30. Taktes ist, wie S. 57 ausgeführt, ein Spannungsakkord, der mit seinem nachfolgenden Lösungsakkord identisch ist, also durch Alteration entstellter Nonenakkord: g—h—d—f—as; das ist in f-Moll die Wechseldominante. — Mit ihr einsetzend führt nun der bereits S. 215 besprochene Absatz auch zu einem Ausklang im gleichen Akkord G^9 (Takt 37). — Die letzte Partie schließlich beginnt im 38. Takt in gleicher Art mit einem Spannungsakkord, der mit seinem Lösungsakkord (Takt 39) identisch ist, also abermals durch Alteration entstellter Nonenakkord: c-e-g-b-des, (f V^9,); diese Schlußpartie endet im 52. Takt in der Tonika, mit dem Einsatz der Hirtenschalmei auf der Bühne.

Der große t o n a l e Zusammenhang ist somit durch die Anfangs- und Endakkorde gewahrt, von denen die Teilstrecken zu ihren ferner abliegenden harmonischen Entwicklungen abzweigen. Jene Akkorde stellen untereinander ein höchst einfaches, abgerundetes Kadenzieren in f-Moll dar, mit einer Zwischendominante, der wechseldominantischen Harmonie in den Takten 30 und 38, sonst mit lauter Akkordstufen der Haupttonart selbst. Durch diese kadenzierenden Klänge an den Grenzpunkten sind im Aufbau des Vorspieles auch jene Teilstrecken stark gesondert. Würde man diese Grenzakkorde, alles Zwischenliegende außeracht lassend, zu einer Kadenz zusammenstellen, so wäre diese höchst einfach:

f : IV—V—III—V—IV—VI—VI—(V—V)—V—I.

Damit ist aber auch das Prinzip ausgeprägt, nach welchem sich hier die tonale Entwicklung vollzieht; denn diese Grenzakkorde sind die Gerüstpfeiler, die das ganze Vorspiel tragen. Es liegt nichts anderes als ein W a c h s t u m der einfachen Kadenzverhältnisse zu größeren Proportionen vor, indem die einzelnen ursprünglichen Akkorde einer Kadenz zu Kerngebilden werden, um die sich ganze K l a n g-

gruppen entfalten. Man hat, um den tonalen Zusammenhalt zu gewinnen, nicht mehr die aufeinanderfolgenden Klänge des Vorspiels ins Auge zu fassen, sondern einzelne, ihrer Stellung nach herausragende, die als Träger der Tonartsentwicklung deren Grundriß abgeben. Die zwischenliegenden Partien können vielfach aus der Tonart herausstreben, im vorliegenden Falle geschieht dies namentlich durch freie (noch zu besprechende) Sequenzierungen, wenn auch immer nur in verhältnismäßig noch kurzen Abweichungen. Dieser ganze Entwicklungstypus ist sehr alt, ihm unterliegen Werke der Klassiker, wie der vorklassischen Epochen, und er ruht letzten Endes im protestantischen Choral mit seinen Fermatenkadenzen. Neue Formen gewinnt er im romantischen Stil, wenn man von allen sonstigen Merkmalen der Satztechnik absieht, nicht allein durch seine Weitung, sondern vornehmlich durch die Unruhe und den Reichtum der Abweichungen; nicht also der Grundgedanke an sich ist neu. Von Wagners späterem Stil an wird jedoch auch hier bedeutsam, daß die klare, betonte Aufstellung des Tonika-Akkordes stark und eigentümlich zurückgedrängt wird; wie schon bei den kleinen Zusammenhängen, zeigt sich dies auch beim ganzen dritten Vorspiel des „Tristan". Schon der erste Einsatz erfolgt nicht mit dem f-Moll-Akkord, und dieser erscheint im Anfangsmotiv etwas zurückgedrängt, indem er sich erst mit dem Ende des zweiten Taktes aus den zusammengeballten Spannungsbildungen löst. Die Einzelstrecken selbst zeigen sich nicht von der Tonika umgrenzt, auch innerhalb von ihnen ist sie nur wenigemale angetönt. Analog zeigt auch das Klanggerüst der herausgehobenen Hauptakkorde ihre Meidung. Der Abschluß mit der Tonika am Ende des Vorspiels wirkt daher als eine enorme harmonische Spannungslösung gegen das Oeffnen des Bühnenbildes zu.

Auch bei diesem Entwicklungsprinzip der Tonalität sind die Weitungsmöglichkeiten in der Technik selbst gegeben; sie können entweder beim Klanggerüst selbst ansetzen, das zu mehrfachen Zwischendominanten und noch ferneren Klängen ausbiegen kann, oder bei den zwischenliegenden Partien, die an Ausdehnung wachsen und die Haltepunkte zurück-

drängen und verdecken können, zugleich unbegrenzter Entfaltung in tonartliche Entfernungen fähig sind.

An sich kann andererseits in der Harmonik die sehr alte Idee der selbständigen Abweichung einzelner Partien, die in solcher oder ähnlicher Art in ein tonales Klanggerüst eingeschoben sind und sich von Tonartsakkorden abzweigen, als ein ungeheuer verbreiteter Ausbau der Idee von den Zwischendominanten angesehen werden, indem sich statt einzelner Akkorde ganze Entwicklungen zwischen den eigentlichen Tonartsklängen einnisten.

Das dritte der „Tristan"-Vorspiele repräsentiert daher ein Prinzip, dessen Verallgemeinerung sich von selbst ergibt, und das tausenderlei Durchführungsmöglichkeiten im einzelnen umfaßt.

Andere typische Entwicklungslinien zeigt zum Beispiel das erste Vorspiel vom „Tristan". Auch dieses ist im ganzen noch als ein tonartlich geschlossenes Gebilde zu betrachten, wenn es auch mit seinen letzten Takten aus der Haupttonart a-Moll nach c-Moll wendet; von dieser Schlußmodulation, die in die erste Szene schon mit ihrer ganzen Tonartsstimmung leitet, abgesehen, liegt bis zum 94. Takt im großen Tonartseinheit vor. Einen besonderen Entwicklungstypus, zugleich eine der großzügigsten Weitungsideen aller tonalen Musik, zeigen gleich die ersten fünfzehn Takte für sich. Sie geben zugleich mit einer neuartigen und kühnen Lockerung tonaler Zusammenhänge ein Bild von der Kraft, scheinbar entfernte, selbständige harmonische Teilbildungen dennoch in einfacher Art zu vereinigen. Auch hier sind, wie in harmonischer so auch in rhythmischer und melodischer Lockerung die einzelnen Intonationen des chromatischen Hauptmotivs abgerissen und durch fermartenartige Pausen getrennt.

Soweit das Verhältnis der einzelnen Lösungs- und Spannungsakkorde in Frage kommt, ist die Harmonisierung bereits besprochen (vgl. S. 44 u. 49), die Motivbildungen selbst sind demnach zweimal als dominantischer, dann als subdominantischer Tonfall zu verstehen. Die Lösungsakkorde sind jedesmal Durformen mit kleiner Sept, Dominantseptakkorde auf den Grundtönen e, g und h. Hierin beruht aber der Zusammenhang dieser Fragmente un-

tereinander und ihre Einordnung in eine tonartliche Zusammengehörigkeit. Denn faßt man die Grundtöne dieser Lösungsakkorde ins Auge, so bilden sie untereinander die Molldominante der Haupttonart a-Moll. Der jedesmalige Ausklang des Hauptmotivs baut daher den Zusammenhang des e-Moll-Akkordes allmählich auf, aber nicht unmittelbar, sondern derart, daß jeder seiner Töne die Funktion eines Abschlußgrundtones im Lösungsakkord gewinnt. Der e-Moll-Akkord wird nicht sichtbar, sondern liegt in verborgener Weise diesem Aufbau der ersten 13 Takte zugrunde, indem auf jeden seiner Töne nacheinander ein Lösungsakkord gebaut ist; und hiebei geht die tonale Lockerung so weit, daß auch diese tonartlich aufeinander zu beziehenden Grundtöne nicht einmal mehr Dreiklangsformen über sich tragen.

Somit bilden diese ersten Takte des Vorspiels in tonaler Hinsicht nichts anderes als einen breiten dominantischen Auftakt; die ganze Strecke ist als eine in den Proportionen stark vergrößerte und damit innerlich gelockerte Molldominante zusammenzufassen. Zugleich bleibt nicht zu übersehen, wie auch dem künstlerischen Stimmungsgehalt nach die elegische Weichheit der Molldominante sich unmittelbar über diese ganze Einleitungsstrecke legt. Auch der 14. und 15. Takt sind als echoartig verklingende, im Klang zum Unisono verdünnte Wiederholungen der letzten Teilkadenz E^7—H^7 noch zu ihr gehörig. Nach diesem großen und höchst eigenartigen dominantischen Auftakt erscheint vom 16. Takt an das Vorspiel zunächst in einfacherem tonalem Zusammenhang entwickelt, von dem Augenblick, da auch die Hauptmelodie nicht mehr in den einzelnen Ansätzen des chromatischen Liebesmotivs abgerissen ertönt, sondern sich in geschlossener Fortspinnung entfaltet.

Die Lockerung aber, die bis dahin im tonalen Zusammenschluß vorliegt, ergibt eine Folge von Klängen, die auch an sich zur Haupttonart in Beziehung zu bringen sind; der erste Lösungsakkord, nach eingeschobener Zwischendominante folgend, ist die Dominante (E^7); der zweite (G^7) die VII., die Dominante der Parallele, abermals unter vorangehender (V.); der dritte (H^7) die Dominante der Dominante („Wechseldominante"), und zwar nach eingeschobener, auf sie bezüglicher Subdominante (IV).

Das sind die Funktionen der einzelnen Klänge selbst gegenüber dem zentralen Tonikaklang a-Moll. Dennoch wäre dies eine Erklärungsweise, die mehr analytisch als synthetisch vorgeht; denn sie ist zwar der Ausdruck der vorliegenden Klangverhältnisse, der Nachweis einer zentralen Einheitsverbindung, nicht aber die Darstellung ihres genetischen Zusammenhanges, der gerade zu dieser Reihenfolge der Funktionen führte; die musikalische Konzeption geht von der breit hingelegten Entfaltung eines dominantischen Auftaktes aus, der mit den drei Lösungsakkorden allmählich die Grundtonfolge e-g-h erstehen läßt; diese dominantische Harmonieempfindung bestimmt die Entwicklung, nicht unmittelbar jene Klangfunktionen (Dominante, Dominante der Parallele, Wechseldominante), die vielmehr erst selbst als Ergebnis aus jenem Grundgefühl einer in den Fundamenten der einzelnen Lösungsakkorde angedeuteten Molldominante entstehen. Aeußerlich, d. h. den wirklich vorliegenden Klangbildern nach, decken sich daher zwar beide Erklärungsweisen, dennoch bergen sie einen verschiedenen, ja gegensätzlichen Untergrund; sie gehen nämlich nicht nur aus dieser Verschiedenheit von analytischen und synthetischen Gesichtspunkten hervor, sondern aus den entgegengesetzten Richtungen des Schauens, die, wie schon im vorigen Abschnitt ausgeführt wurde, für alle tonalen Zersetzungsvorgänge zu einander in Widerspruch treten; denn während die bloße Betrachtung der Klangfunktionen mehr den Zusammenhalt der drei Lösungsakkorde festlegt und die Abstützung der gelockerten harmonischen Entwicklung gegen den Boden der Tonalität hin rekonstruiert, sind mit der Erklärungsweise von der in den Lösungsgrundtönen enthaltenen dominantischen Entwicklung mehr die zu Weiterungen leitenden, dezentralisierenden Wege herausgehoben. Der hier zutage tretende Prozeß der tonalen Lockerung besteht eben darin, daß nicht mehr ganze Akkorde selbst unmittelbar den moll-dominantischen Charakter dieser Einleitungstakte darstellen, sondern daß dieser nur mehr in den Grundtönen der Lösungsklänge schlummert; deren zweiter und dritter sind auf den Tönen g und h gebaute Analogiebildungen zum ersten Motivausklang der Dominantseptform E^7. Indem daher das Hauptmotiv jedesmal auf einen anderen Ton gerückt erscheint, und diese Töne

miteinander in gewissem Anordnungsverhältnis stehen, nähert sich der hier zutage tretende Auflösungsprozeß bereits dem nicht mehr tonalen Prinzip der Sequenz.

Der gleichartigen Idee einer Ausweitung der Tonalitätsverhältnisse begegnet man wieder, wenn man zu einer Stelle aus dem Ende des Vorspiels vorausschaut, zu den Intonationen des chromatischen Liebesmotivs, die dem Höhepunktstakt (83) unmittelbar folgen, vor der Modulation des Vorspiels nach C-Moll. Im 84. Takt ist der Lösungsakkord E^7, dann im 87. Takt (nach vorangegangener alterierter Zwischendominant D^7) G^7; die beiden nächsten Lösungsakkorde, (beide nach vorangehender alterierter Zwischendominante), sind A^7 (Takt 90) und C^7 (Takt 91): überall Dominantseptformen. Das Prinzip des tonalen Zusammenhalts ist dieses: erst sind die Grundtöne der Lösungsakkorde e und g, also wieder dominantisch; darauf erscheint die Grundtonfolge a und c, also der Tonika angehörig, wieder in Auseinanderlegung von Dreiklangstönen, diesmal nur immer der beiden ersten.

Anfang und Ende des Vorspiels haben demnach neben einem technischen auch ein künstlerisches Prinzip gemeinsam; die Auflösung der geschlossen hinfließenden Hauptmelodie in einzeln ausatmende Ansätze vom chromatischen Liebesmotiv findet ihren Ausdruck in der Harmonisierung, die den geschlossenen tonalen Entwicklungen des dazwischenliegenden Teiles (Takt 16—84) eine weitende Auflösung hinsichtlich des tonalen Zusammenhalts gegenüberstellt. Geht man vom Prinzip der Tonalität selbst aus, so stellen sich die besprochenen Takte vom Anfang und Ende des Vorspiels als eine starke Lockerung, eine Verdünnung der Festigkeit tonalen Zusammenschlusses dar; verfolgt man dagegen das Vorspiel als Kunstwerk und Aufbau für sich, so erscheint der Entwicklungsweg vielmehr im Anfangsteil der einer Verdichtung einzelner Ansätze zur Tonalität, hernach gegen das Ende erst der einer Wiederauflockerung.

Das merkwürdige technische Prinzip, das hier zugrundeliegt, ist ein deutlich greifbarer Zerfall der tonalen Zentralisierung, aber ein Zerfall, der sich nicht regellos vollzieht, sondern gleichfalls als vorgezeichnete Weitung der Tonalitätsverhältnisse; die auf eine zentrale Tonika zu beziehenden Töne sind nicht nur weit

auseinandergelegt und durch Zwischenentwicklungen unterbrochen, sondern nur mehr latent erkennbar, da sie als Träger nicht einmal mehr konsonanter Akkorde auftreten. Einen Schritt weiter, und die tonalen Zusammenhänge zerfließen in freies Klangspiel und selbständige Einzelbildungen. Der Entwicklungstypus beruht demnach in der Verselbständigung einzelner Töne, die zusammen eine deutliche Beziehung zur Tonika enthalten, hier z. B. dem Dominantakkord angehören, und die in verschiedenster Weise zu Stützpunkten einer verschleierten Tonartsentfaltung werden; in sie verliert sich hier bereits das letzte Geäder der Tonalität, während bei dem vordem erwähnten Weitungsweg noch ganze Akkorde deren einfaches Kadenzgerüst über große Zwischenentwicklungen hielten.

Es ist klar, daß auch diese Grundidee in zahllosen Varianten möglich ist, ferner daß sie mit ihrem stark zersetzenden, die Einheitsbeziehung verundeutlichenden Charakter eine spezifisch romantische, und zwar erst der vorgeschrittenen Epoche angehörige Entwicklungslinie darstellt. Sie setzt sich hauptsächlich erst nach Wagner frei ausflutend fort.

Einen höchst bedeutsamen Entwicklungstypus zeigt aber das erste Vorspiel vom „Tristan“ in seinen zwischenliegenden Teilen, seiner Hauptentwicklung, die nach den besprochenen Einleitungstakten beginnt und in den Höhepunktstakt mit seiner schon angedeuteten Fortleitung führt. Zunächst erscheint hier das Bild zwar einfacher, es ist ein sehr charakteristisches Beispiel für die Art, wie die Tonartsentfaltung zu Weitungen, zu Abweichungsstrecken ausgreift; hiebei kann man bald erkennen, wie mit einer gewissen Regelmäßigkeit einfache dominantische und subdominantische Abschweifungen auf kurze Strecken mit einander abwechseln. Die eigenartige tonale Gesamtidee aber wird schon etwa nach dem ersten Drittel vom Vorspiel erkennbar.

Die Takte nach der besprochenen Einleitung beginnen tonal; vom 16. Takt an, mit dem diese fortlaufende Entwicklung anhebt, sind die Klänge der Haupttonart sehr einfach verständlich und unschwer aus dem Klavierauszug zu verfolgen: V^9—VI—IV^7—III —IV^7—(V)—III. [Die (V) bezieht sich auf die zweite Hälfte vom

19 Takt, wo g—h—d nicht als a VII, sondern als Zwischendominant der nachfolgenden Parallele, der III. Stufe, zu verstehen ist.] Mit diesem Klang erfolgt eine Wendung nach der Subdominante d-Moll, in einfacher Weise vermittelt, indem a III = d VII gesetzt wird; diese d-Moll-Wendung reicht über zwei Takte und verläuft über die Akkorde: d VII—IV—VII^7—I—II^7—V. [Als II. Stufe ist die zweite Hälfte vom 21. Takt aufzufassen, deren Akkord, scheinbar Es-Dur, e—g—b—d heißt; in der Oberstimme ist der Ton es chromatischer Durchgang zu d, in der Mittelstimme ist es (eigentlich dis) Leittonvorhalt zu e. Der scheinbare Es-Dur-Akkord wirkt dissonant, als Spannungsharmonie, erst die Form e—g—b—d als Lösung; daher ist er hier auch nicht als neapolitanischer Sextakkord von d-Moll aufzulassen].

Diese ganze Wendung in die Subdominante leitet unmittelbar, ohne zwischendurch die Tonika zu berühren, in eine längere dominantische Wendung. Sie wird mit dem ersten Akkord vom 22. Takt wieder in ganz einfacher Weise, nach dem Prinzip gemeinsamer Stufen, vermittelt: d V = E IV. In Bezug auf die Gesamttonart a-Moll tritt nun die nächstfolgende dominantische Gruppe, als Ganzes genommen, in Gegenbelichtung der ganzen vorangehenden subdominantischen gegenüber.

Die Formen dieser E-Dur-Strecke sind nicht durchwegs einfach zu erkennen. Der Akkord der zweiten Hälfte vom 22. Takt ist ais—cis— e—g, der Ton dis ist Leittoneinstellung zu e; der Klang tritt als eingeschobener verminderter Septakkord vor den nächstfolgenden H-Dur-Akkord des 23. Taktes, dessen zweite Hälfte sodann dis—fis—a—cis heißt. Somit lautet die Klangfolge vom 22. bis zum 24. Takt: E IV—(VII^7)—V—VII—VI—(V^7)—IV. (Es ist zu beachten, daß der A-Dur-Akkord des 24. Taktes nicht Tonika-Bedeutung, mit Durwendung, hat, sondern innerhalb einer dominantischen Strecke erscheint). Im nachfolgenden Stück ist die Harmonie des ganzen 25. Taktes wieder dis—fis—a—cis, die des ganzen 27. Taktes fis—ais—cis—e; die Terz ais erscheint in der Melodiestimme durch den Vorhalt h verdeckt, der sich erst mit dem nächsten Takt löst, aber dort bereits in die Form a, während das Ende des 27. Taktes noch in einer Mittelstimme das ais bringt. Die zweite Hälfte vom 28. Takt ist die verminderte Form auf der VII. Stufe, dis—fis—a—c. Demnach ist die Klangfolge vom 25. bis zum 30. Takt: E VII^7—I—VI^7—(V^7)—V—VII^0—V—IV. Die Durchsetzung mit chromatischen Durchgängen, Vorhaltseinstellungen usw. ist hiebei überall außerordentlich stark.

Mit dem 30. Takt tritt nun wieder der in der Dominante beruhenden Strecke unmittelbar, abermals ohne Berührung der

Haupttonart eine längere subdominantische Partie entgegen. Dieses Hinüberschwingen von der dominantischen zur subdominantischen Region kettet auch hier an den Klang E IV = d V.

Im Einzelnen ist die d-Moll-Partie, die bis zum 36. Takt reicht, einfach zu verstehen, sobald man das Klanggerüst unter den vielen chromatischen Entstellungen bloßgelegt hat. Im 32. Takt ist der Akkord d— f—a, auch in der zweiten Takthälfte, indem hier fis und dis nur als Durchgänge zu verstehen sind. Ebenso ist im ganzen 33. Takt die Harmonie: c—e—g, das gis der zweiten Hälfte Durchgang. Der erste Akkord vom 34. Takt ist als Zwischendominante auf den nachfolgenden Septakkord über G zu beziehen. Mithin ist die Klangfolge vom 30. bis zum 36. Takt: d V—V^7—I—VII—(V^7)—IV^7—VII^7—IV—VII—I.

Die nachfolgenden Vorspieltakte (36—41) durchbrechen die Tonalität in einer Sequenz, die später zu besprechen sein wird, und die (41—44) zur Ueberleitung nach dem A-Dur-Teil führt, die bereits S. 226 besprochen ist.

Ueberblickt man, ohne sich in die Einzelheiten zu verklammern, das an sich einfache Prinzip, so zeigt sich hier die tonale Entwicklung dadurch geweitet, daß nicht, wie in kleinen Zusammenhängen einzelne Klänge, sondern größere Proportionen, ganze Satzpartien auf die Gesamttonalität Bezug haben. Als Kern dieser Abweichungen bleibt jedoch stets noch der Klang der Dominante oder Subdominante erkennbar. Die Lockerung des tonalen Zusammenhalts ist geringer als bei der merkwürdigen technischen Idee der ersten 15 Takte, und ganz anderer Art. Die Gegenüberstellung der diametralen Partien erscheint hier dadurch geschärft, daß durchwegs die aufhellende dominantische Wendung auch die hellere Dur-Form (E-Dur), die Gegenwirkung der Subdominantwendung die Moll-Form (d-Moll) ergreift.

Das einfache, hier zutage tretende Prinzip eines Ausschwingens ganzer breiterer Partien zu dominantischer und subdominantischer Region ist natürlich mächtiger Erweiterungen fähig, indem diese tonale Entwicklungsart Vergrößerungen erfahren kann, und zwar sowohl im Hinblick auf die Erstreckung dieser Abweichungen, als bezüglich ihrer tonalen Entfernung. Die romantische Entwicklung greift gegenüber der klassischen vor allem das letztere Weitungsmoment heraus, eine Tonartsentfaltung, die in Wellenschwingungen gesteigerter Entfernung beiderseits von der

Linie der Haupttonart ausschlägt; überdies steigert sie auch hier im ganzen die Unruhe der Harmonik, indem diese Abschweifungen viel schneller wechseln als im ausgeglicheneren, stetigen klassischen Stil. Im besprochenen Vorspielanfang hängt die Beschränkung auf die beiden Dominanttonarten mit der Gesamtanlage zusammen, die Wagner in seiner großen Steigerungskunst zuerst in ruhigen Kreisungen bewegt, ehe er zu den stürmisch aufgewühlten Durchführungen übergeht. Daß das ganze Prinzip in der Harmonik eine Vergrößerung der Kadenzierung darstellt, indem an Stelle einfacher Tonartsakkorde ganze Satzpartien die Tonika umspielen, ist ohne weiters klar; ebenso daß hiebei eine Steigerung der Tonartsentfernungen im großen der Weitung zu den farbigen gesteigerten Klangausschwankungen entspricht, die auch schon im Rahmen kurzer Akkordfolgen die romantische Entwicklung kennzeichnet. Als die allgemeinste Erscheinung ist daher auch bei diesem, an sich unendlich variablen Entwicklungstypus festzuhalten, wie die Weitungs- und Wachstumstendenz sich aller Grundzüge bemächtigt, die schon in der einfachsten Kadenzierung als entwicklungsfähige Momente der Harmoniebewegung schlummern. Man beachte zugleich noch, wie mit den letzten der besprochenen Takte, vor der Wendung in den Dur-Teil, eine Steigerung und gewisse Unruhe der Entwicklung dadurch ansetzt, daß an Stelle tonaler Verkettungen Sequenzen eintreten, die zudem in kürzeren Ansätzen die Harmoniebewegung vorwärts treiben. Von diesem ersten Drittel aus läßt sich jedoch bereits ein Blick auf die tonale Gesamtidee vom Vorspiel werfen.

Während nun diese ganze Anlage dominantischer und subdominantischer Ausweichungsstrecken im ersten Vorspielteil für sich nichts neuartiges, über den Klassizismus hinausgehendes darstellt, bleibt hier technisch wie stilistisch etwas ganz anderes als das eigentlich Bemerkenswerte ins Auge zu fassen. Schon das Hin- und Herkreisen in die beiden dominantischen Regionen erfolgt jedesmal, ohne daß zwischendurch zur Haupttonart selbst zurückgekehrt würde. Die allgemeine Tendenz der Romantik zu Lockerung und schwelgerischem Ausbreiten der Tonartskreise

zeigt sich bei ihren größeren Formen in der Neigung, tonartliche Abweichungen die Haupttonart überwuchern zu lassen. Diese Neigung erscheint hier im ersten Vorspielteil zu einem Extrem geschärft, was umsomehr auffallen muß, als die Abweichungen selbst gar nicht weit weg führen. Bei jeder der besprochenen Kettungen wird die Haupttonart, ohne daß in ihr verweilt würde, einfach durchkreuzt, und es ist merkwürdig, wie hiebei immer gerade als vermittelnder Akkord der A-Dur-Akkord erscheint (E IV = d V), als sollte für die Verknüpfung der gegensätzlichen Regionen ein Klang gewählt werden, der die möglichste Negation vom Tonika-Akkord a-Moll darstellt.

Damit nimmt zwar die Klanggrelligkeit wie auch die äußerliche Entstellung der Tonartseinheit zu, ohne daß aber das zentrale Tonikagefühl schwände. In dieser Hinsicht jedoch zeigt nicht nur der bisher besprochene Anfang, sondern das ganze Vorspiel zum „Tristan" eine der größten Sonderbarkeiten der ganzen Musik überhaupt. Trotzdem nämlich die Tonart klares a-Moll ist, kommt überhaupt deren Grundakkord nicht ein einzigesmal vor, auch nicht in entstellten Alterationsformen. In diesem gänzlichen Vermeiden des Tonika-Klanges liegt die Unruhe, das grosse Sehnen symbolisiert. Eine ungeheure Spannung ist auf ihn gerichtet; käme er, so müßte er wie ein Einschlag wirken. Wagner meidet ihn und bringt erst mit dem Dur-Teil einen Tonika-Akkord; dieser A-Dur-Akkord tritt in ungemein mächtig wirkender Entladung im 44. Takt ein, kurz nach Beginn des Dur-Teiles, zudem in einer höchst farbigen Einführungsweise gehoben, (s. Beispiel Nr. 121). Die A-Dur-Dreiklangsform wird zwar noch zweimal im Laufe des Vorspiels (Takt 50 und 65) ganz kurz durchstreift, aber sie ist hier, wie schon vom 24. Takt zu erwähnen war, als Nebenstufe aus einer tonartlichen Ausweichungsgruppe heraus berührt, löst also trotz äußerlichen Gleichklangs auch keine Tonika-Empfindung aus; auch im späteren Teil des Vorspiels (Takt 71 ff) der wieder in Moll steht, kommt der Tonika-Akkord kein einzigesmal vor. Ebenso bringt der Schluß, der (vom 95. Takt) nach c-Moll wendet, den c-Moll-Akkord nicht ein einzigesmal. Der a-Moll-Akkord erscheint also im ganzen Vorspiel nicht, einer

Tonika-Wirkung ist nur ein einzigesmal, u. z. in der Durabweichung, Raum gegeben. Daher scheint auf den ersten Blick, auch wenn man von den einzelnen, durch Nebentöne und Alteration mannigfach verzerrten Akkordformen absieht, die Tonalität dem Bild chaotischer Klangfolgen zu weichen; kein Wunder, wenn beim Erscheinen des „Tristan", die Musikkundigen sich an die Köpfe griffen. Dennoch auch hier keine Verwirrung, sondern durchaus logische Einheit und klarer tonaler Aufbau; sogar die Tonartsstimmung des a-Moll mit seiner absoluten Eigenfärbung ist charakteristisch ausgewertet. Das a-Moll ist schon in den Einleitungstakten (1—15) durch einen verkappten und weit aufgelockerten dominantischen Auftakt angetönt, dann aber als die Ausgleichsmitte zwischen dominantischen und subdominantischen Ausschwankungen im Tonartsgefühl wach erhalten, ebenso in den späteren Teilen, die zu weiteren (an sich leicht erkennbaren) Modulationen steigern. Die klangliche Wurzel ist im Vorspiel gewaltsam verdeckt.

Das romantische Prinzip erscheint auf die Spitze getrieben; die Bedeutung des K l a n g e s wird durch die Bedeutung der S p a n n u n g ganz verdrängt. Des K l a n g e s bedarf es nicht mehr, wenn nur die gegen ihn gerichtete W i l l e n s s t r e b u n g vorhanden ist. Sie genügt für das Tonarts- und Tonika-Empfinden, genügt nicht nur, sondern ist in viel höherem, intensiverem Maße sein Träger.

Fast könnte man von einem neuen Tonartsbegriff sprechen; zum drittenmal in der abendländischen Musikgeschichte. Der erste Tonartsbegriff war ein linearer, er beruhte in den Skalentypen der Kirchentöne. Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit löste er sich nach jahrhundertelangem Kampf zwischen Kirchentonarten und natürlicher Empfindungsweise (der sich fast in allen Kunstwerken eigenartig spiegelt) in den harmonischen Tonartsbegriff, der seine weiteste Ausreifung in der klassischen Tonalität fand; er beruhte in den beiden gegensätzlichen Grundklängen des Dur und Moll. Nun dringt das Tonartsempfinden, wie das gesamte Musikgefühl, wieder unter den Klang hinab. Linie — Klang — Spannung — sind die drei Grundmomente gewandelten Tonartsempfindens.

Der Tonartsbegriff, wie er im „Tristan"-Vorspiel vorliegt, wäre als der spezifisch romantische zu bezeichnen; nicht als ob es viele Stücke gäbe, wo er in solch extremer Weise ausgeprägt wäre, und als ob er irgendwie bewußt zu einem neuen Prinzip erhoben worden wäre; aber er zeigt das Grundgefühl und die psychologischen Unterlagen der Romantik zur letzten, folgerichtigen Konsequenz geführt. In weitester Ausstrahlung erscheint hier in der Tonalitätsentwicklung der schon am Einzelton wie in der Weiterentfaltung an allen harmonischen Eigentümlichkeiten ansetzende Uebergang von Klanguntergrunds- zu Spannungsempfinden.

Schon die erwähnten einzelnen Hinweise zeigen, daß die Weitungsmöglichkeiten, die aus den Grundbedingungen der Harmonik zu großen Proportionen hinauswachsen können, nicht nur unendlich variabel sind, sondern zudem in verschiedenster Art gleichzeitig ineinandergreifen und sich durchkreuzen können. Schon aus diesem Grunde kann ein Ueberblick über die tonalen Entwicklungslinien eines bis in unendliche Klangfarbenbewegtheit ausflutenden Harmoniestils grundsätzlich nicht durch Aufstellung und Abgrenzung gewisser Einzeltypen erschöpft, vielmehr nur aus der Erfassung der Grundzüge gewonnen werden, die in die Entwicklungen leiten. Wenn sich nun diese durchwegs als vergrößerte Auswirkungen jener Erscheinungen darstellen, die schon in den ersten Kadenzweitungen aufkeimen, so ist, wie schon im Einzelnen betont, als Hauptmerkmal der Romantik neben der äußeren und inneren Dehnung aller tonalen Verhältnisse vor allem die drangvolle Unruhe festzuhalten, in der die Entwicklung aus einer Stetigkeit und dem klassischen Gleichmaß getrieben wird.

Die Modulationstechnik selbst verwendet auch überall die gleichen Mittel, die schon innerhalb der Tonart selbst zur Weitung und Ausweichung leiten. Die Verkettungen erfolgen entweder tonal, d. h. auf Grund gemeinsamer Tonartsklänge, oder nach den verschiedenen Spielarten gänzlicher oder nur teilweiser (d. h. nur an einzelnen Akkordtönen ansetzender) enharmoni-

scher Umdeutungen, durch Alterationen, Rückungen (absolute Fortschreitungswirkungen) und vor allem durch Sequenzen. Im großen und ganzen sind bei den Romantikern die letzteren Arten viel häufiger, während bei den Klassikern die tonalen Ueberleitungen überwiegen.

Auch alle die technischen Formen der Tonartsweitungen sind aber in theoretischer Betrachtung, mag sie über die Einzelmöglichkeiten noch so große Bogen zusammenschließen, nicht verstanden, wenn man sie nicht aus dem ganzen Ausdruckswillen begreift. Die Romantik untergräbt auch die überkommenen harmonischen Formbegriffe im großen.

Man kann den Gegensatz der Spätromantik zum Klassizismus so kennzeichnen, daß dieser bei aller Vergrößerung der Proportionen und bei noch so weitgehenden Tonartsausweichungen die geschlossene Bogenführung, die tonale Zusammengehörigkeit betont, die Romantik hingegen die ausflutenden Kräfte, die unendlichen Ausweichungsmöglichkeiten; ihre ausschweifende Phantastik lebt sich in der Tonartsentwicklung aus. Daher ist selbst bei geschlossenen Formen, die in die Haupttonart zurückkehren, diese vielfach nur mehr in die Ferne gerückter Untergrund, verdeckt und überwuchert durch alle die Abschweifungen, die auch schon mit den ersten Anfängen eines Satzes in sattesten Effekten und einem Maße gesucht werden, wie bei den Klassikern kaum in den sogenannten Durchführungsteilen, den von der Formstrenge gelösteren, phantasieartigen Höhepunkten. Dies tritt z. B. schon hervor, wenn man die Sonaten, Symphonien und Kammermusikwerke Schuberts denen der Klassiker gegenüberstellt, erfährt aber gewaltige Steigerungen mit dem Uebergang in den freieren symphonischen Stil, vor allem in die echt romantische Idee der symphonischen Dichtungen. Vollends aber mit dem durchlaufenden Vertonungsprinzip im Musikdrama kommt dies zum gänzlichen Durchbruch, indem sich die Romantik von der Rückleitung in die Haupttonart, dem harmonisch-formalen Grundgefühl des Klassizismus, löst und in den modulatorischen Uebergängen den Hauptinhalt erblickt. Aus dem Prinzip der Grundfarbe (Tonalität, Wahrung des übergreifenden Ton-

artscharakters) wird das Prinzip des Farbenspiels. Die Tonartsentwicklung strömt frei in Wellen aus. Die unendliche Melodie ergreift auch das Prinzip der Klangflutungen. Mit ihr hängt auch zusammen, daß der Harmonienwechsel in rhythmisch unregelmäßigen Abständen erfolgt. Wo z. B. im „Tristan" Entspannung zu periodisierter Melodiebildung eintritt, rücken die Akkordfortschreitungen auch einem Ausgleich ihrer Abstände entgegen, wodurch auch im harmonischen Spiel eine gewisse Entspannung eintritt. Der Klassiker will überall Abgrenzung, Festigkeit, der Romantiker die Unbegrenztheit, das heiße innere Leben der Harmonieentfaltung, statt des Zuges zur Ruhe, das expansive Wirken der Energien. Und dies bestimmt vor allem das harmonische Formprinzip im großen, die tonalen Entwicklungslinien. Wie stark an Stelle tonaler Geschlossenheit der Grundzug immerwährend bewegten Ueberganges tritt, zeigt sich z. B. auch darin, daß häufig schon ein einzelnes Motiv eine Modulation enthält, in verschiedener Tonart anfängt und schließt.[1])

Wo die Romantiker die Tonartseinheit auf längere Strecken halten, wenden sie auch diese im Sinne charakteristischer Farbentönung an, oder großer Spannungen (den Orgelpunkten vergleichbar), meist als Ansatz und Vorbereitung großer Steigerungen. Denn sie sind Meister großzügiger Formentwicklung und hierin noch heute von Allen mißverstanden, die im klassischen Formwillen verklammert und einseitig gebildet sind. Wer die romantische Harmonieanlage und überhaupt die Formenkunst — ihre größten Meister sind Wagner und Bruckner — verstehen will, muß nicht vom klassischen, sondern vom romantischen Formwillen ausgehen, sonst erblickt er alles aus schiefer Einstellung, sieht ein Nachlassen der Formenergie, wo eben die

---

[1]) Wagners Aeußerung über das Modulieren („Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama", Ges.-Schr. X. S. 193), man habe als erste Regel für Komponierende aufzustellen, „nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist," ... sagt viel und nichts. Sehr viel, indem sie die Erfüllung in der Form betont, nichts, indem diese und so auch das richtige Maßgefühl für die Erschöpfung einer ruhenden Harmonieeinheit mit den Wandlungen des individuellen und des Zeitempfindens unendlichen Schwankungen ausgesetzt ist.

volle Kraft eines ganz anderen Formprinzips vorliegt[1]). Wie bei Wagner in der unendlichen Melodie des Musikdramas, so bricht bei Bruckner in den geschlossenen Formen der Symphonie ein wesentlich anderer Zug des Formens durch, als bei der klassischen Kunst, trotzdem er äußerlich die Grundquadern ihres Aufbaues, wenn auch sehr geweitet und innerlich vervielfältigt, bestehen läßt (wie es im Wesen der Romantik liegt, sich aus dem klassischen Kunsttypus heraus, bis zu seiner Auflösung, heraus-

[1]) Auch hier ist es ein heute noch zähe und breit eingewurzelter, aber grundsätzlich unsinniger Standpunkt, Wertungsmomente hereinzuziehen. Wer ein Formprinzip als das höhere, das andere als das minderwertige hinstellt, beweist, daß er Grundfragen von Stil und Form nicht erfaßt hat. Nicht ein geringeres Können führt die Romantik zur Durchbrechung der klassischen Formprinzipe und Normen, sondern ein anderer Ausdruckswille sucht ringend und findet seine eigene, andere Formidee. Jede Kunstepoche hat ihr Formprinzip, und ihre großen Meister sind die, welche es aus dem Dunkel seiner psychischen Grundbedingungen zutage gefördert und ausgeprägt haben. Die wissenschaftliche Kritik kann ihre Erstarrung nicht mehr erbärmlicher dokumentieren, als wenn sie von diesem ungeheuren kunstpsychologischen Vorgang, der die Romantik zur Losringung aus dem Klassizismus treibt, nicht mehr die Kräfte und elementarsten Grundzüge erkennt, wenn sie noch nicht so weit hält, das Formschöpferische von dem Formalen zu unterscheiden.

Wie einst gegenüber Wagner, so herrscht in großen Kreisen der heutigen Musikkultur immer noch gegenüber Bruckner eine heillose, groteske Verwirrung. Indem man die Formprinzipien schlechtweg von den klassischen Normen aus beurteilt, versperrt man nicht nur — am verhängnisvollsten wieder im Unterricht — den Blick dafür, daß jedes Formprinzip in der Kunst aus lebendigen Kräften zu verstehen ist, sondern man erniedrigt die Klassiker, macht Modelle aus ihnen und bleibt selbst dafür dumpf, daß auch ihre Formen einmal aus bestimmten Willensstrebungen, nicht aus vorgeschriebenen Abzeichnungen sich herausgebildet haben. Von den Verzerrungen einer Zeit, die auch sonst keine Ahnung davon hat, was mit Bruckner durch die Welt gegangen ist, bleibt wohl die albernste, die überhaupt hätte gefunden werden können, die zum Dogma ausgerufene Weisheit, daß die Form eine Schwäche Bruckners sei; er ist ein Genie der Form, das Kraftereignis einer Natur, welche die treibenden Grundvorgänge einer ungeheuren Kunstwandlung verspürt und zu ihrer Ausprägung durchgesetzt hat; er findet diejenigen Maße in der Form, die für den romantischen Ausdruckswillen die genaue und vollständige Erfüllung sind, und er besaß die Kraft, die romantische Innenfülle der stetig übergehenden Einzelideen durch eine ungeheure, in riesigen Steigerungsanlagen ausgreifende Formgewalt zusammenzufassen. Er erkannte die Klassiker besser

zubilden.) Dieser Zug wäre damit zu kennzeichnen, daß er nicht so sehr auf die Form als Umriß, sondern auf die Form als Kraft gerichtet ist, statt zu geschlossenen Kreisen zu riesigen Wellensteigerungen treibt. Träger dieser Kunst ist von der harmonisch-tonalen Entwicklung an die Kraft der Uebergangsbewegungen.

Der innere Gegensatz zum klassischen Formwillen liegt darin, daß der romantische — u. z. lange Zeit unbewußt und uneingestanden — dem Ausstreben aus der Tonika zugekehrt ist und in diesem seine schöpferischen Inhalte sucht.[1]) Diese Verschiedenheit von zentripetaler und zentrifugaler Empfindungsrichtung löst namentlich bei der Frühromantik, die als gärender Uebergang in Vielem schwerer zu verstehen ist als die vollgereifte hochromantische Richtung, schon innerhalb tonartlich noch einfach gehaltener Sätze einen inneren Spannungsgegensatz aus. Die Klassiker neigen so auch mit ihrem zur Tonika gerichteten Form-

---

als ihre pharisäischen Verteidiger, die sie und ebenso Brahms als den stärksten Klassizisten unter den Romantikern immer wieder gegen ihn ausspielten, und konnte sie tiefer bewundern; denn er verspürte, daß auch bei ihnen lebendiger Formwille in die Formen geleitet hatte, daß jener das Bleibende, Schöpferische, diese das Bedingte, Zeitgemäße sind.

Die gleiche Weisheit, die hier den Blick vor einer überwältigenden, aber aus dem Zeitgeist unbewußt und schwer gefürchteten Künstler-Erscheinung verschließen soll, ahnt nicht, wie hilflos sie mit ihren Formbegriffen z. B. auch Bach gegenüberstehen müßte, und wohin sie käme, wenn sie einmal die Lehrbücherweisheit durchschauen würde, die bei Bachs Formen, soweit sie nicht gerade Fugen sind, heute noch schlechtweg von „zwei- und dreiteiligen Liedformen" spricht und von klassischen Begrenzungstypen ausgeht. Ganz zu schweigen von der Autoritätenheuchelei und der jämmerlichen Enge des Gesichtsfeldes in den heutigen Akademien und Unterrichtsorganisationen, die Erscheinungen wie Bruckner gegenüber bei der geringsten Forderung, sich auf andere als die eingedrillten Formprinzipe einzustellen, sich mit der Erklärung von „Formlosigkeit" behaglich, aber überlegen hinaushilft; allerdings bedeutet dies hier auch noch mehr moralische als künstlerische oder wissenschaftliche Fragen.

[1]) Die spätromantische Harmonik, auch die tonal freieste, ist also, was wohl zu unterscheiden ist, nicht auf eine Stufe mit einer von Grund auf atonalen Musik zu stellen, sondern sie geht von dem tonalen Prinzip aus, aber mit der Tendenz, vom Tonikazentrum in immer größere Weiten bis schließlich zur Auflösung hinauszuschweifen.

willen überall zu einer Verkleinerung der Formen; während bei ihnen der tonale Zusammenhang nur in Höhepunkten (Durchführungspartien) durch modulatorisches Fließen unterbrochen ist, liegt schon bei Wagner im „Tristan" das Gegenteil vor: nur gelegentlich für längere Strecken eine gewisse tonale Geschlossenheit, (auch diese von der Unruhe innerer Weitungen durchsetzt), während der Hauptzug in den modulatorischen Uebergängen besteht.[1]) In der Symphonie, vollends in der Kammermusik, vollzieht sich dies naturgemäß nicht so schnell und vor allem noch über Bruckner hinaus nicht in der Sprengung derjenigen tonalen Umrisse, die wenigstens innerhalb eines Satzes Rückkehr zur Haupttonart wahren, (während z. B. im Musikdrama oft nicht einmal die einzelnen kleineren Szenen mehr sich hieran ketten); hingegen dringt in der Symphonie das romantische Formprinzip von innen auf durch, in Weitung der klassischen Formbegrenzungen; das Wesentliche ist die Art und Richtung des Formens, der lebendige Schaffensvorgang selbst; gerade Bruckner, die tiefste und auch wunderartigste Erscheinung der musikalischen Romantik, ist hier den blindesten Mißverständnissen ausgesetzt, wenn man nur die Umrisse der klassischen Formbegrenzungen sieht und nicht begreift, daß diese hier eine ganz andere, entgegengesetzte Bedeutung haben als beim Klassizismus; die Romantik setzt dessen Kraftrichtung, die auf Straffung jener Umrisse zielte, nicht fort, sondern läßt in neuen, ganz anders gerichteten Kräftegärungen überall von den Innenentwicklungen her ein Zerfließen der klassischen Begrenztheit entstehen; wie weit hiebei in den äußeren, d. i. den großen und allgemeinsten Umrissen noch Reste der klassischen Anlage bestehen blieben, ist von verhältnismäßig geringerer Bedeutung, da diese längst nicht mehr Inhalt sondern eben nur mehr Umrisse sind; (bei Bruckner

---

[1]) Die Vorliebe der späteren Romantik für die symphonische Dichtung erklärt sich zum Teil auch hieraus. Mag diese auch in erster Linie aus dem Streben nach Vereinigung der Musik mit dichterischen und malerischen Inhalten entstanden sein, sie bot auch, rein formal betrachtet, in ihrer ganzen Breite den Boden für jene freie Anlage und ungebundene Entwicklung, in der sich die geschlossene klassische Symphonie nur in den Durchführungsteilen erging.

sind sie noch sehr deutlich erkennbar.) Die Urgedanken des Formens sind nicht Gruppen, Grenzen, Zwei- und Dreiteiligkeit u. s. w.; die ersten schöpferischen Leistungen musikalischen Formens liegen in Begriffen wie: Entwicklung, Steigerung, Uebergang. Es liegt im Wesen der Romantik, auch hier die Urkräfte selbst heraufwirken, sie in Gegensatz zu den in bestimmter Richtung organisierten und gestrafften klassischen Formkreisen treten und diese allmählich zersetzen zu lassen.

Daß daneben immer die Gegenstrebung eintritt, in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem in Kammermusik und Symphonien von Brahms, aber oft sich auch mitten innerhalb der kühnsten neuromantischen Werke selbst bemerkbar macht, vervollständigt, wie schon eingangs betont, nur das Gesamtbild dieses von reichen Kräften durchwirkten Entwicklungsvorgangs, der eben nicht mit plötzlichem gegensätzlich ausgeprägtem Formwillen eintritt, sondern an den klassischen Harmoniestil anknüpft und allmählich zu drangvoller innerer Umgestaltung übergeht.

Die Harmonik spiegelt hier überall nur, was auch alle übrigen musikalischen Formbegriffe kennzeichnet; sie stellt in ihren Entwicklungsgrundzügen deren Inbegriff dar.

Zweites Kapitel.

Melodische Durchbrechungswege.

Die Sequenztechnik der Romantiker.

Während das ganze harmonische Licht- und Farbenspiel, das die Harmonik in ihre Weitungen auflöst, sich aus der Erhitzung aller potentiellen Spannkräfte ergibt, schwellen überall auch die Auswirkungen der kinetischen Energie ins Große; in verschiedensten Formen stören und zerstören auch melodische Erscheinungen die tonalen Zusammenhänge. Während dort eine organische Zersetzung und Auflösung von innen heraus zu beobachten war, gehen von der ausströmenden Linienkraft Durchbrechungen aus, welche die tonartliche Entwicklung schlechtweg durchreißen. Die häufigste Erscheinungsform, in der dies geschieht, sind die Sequenzen und ihre Abarten.

Deren große Bedeutung beruht schon darin, daß sie, insbesondere durch Wagner, in der Romantik zu immer breiterer auch künstlerisch vielfach neuartiger Ausnützung gelangen. Aber auch nach technischen Gesichtspunkten erfährt die Sequenzierung freiere Weiterbildungen, die eine tiefreichende Auswirkung melodischer Momente in der ganzen tonalen Entwicklung und Anlage darstellen. Eine Sequenz entsteht, sooft ein gewisses melodisches Bruchstück derart wiederholt wird, daß es jedesmal um ein bestimmtes Intervall höher oder tiefer gerückt erscheint. Erfolgen diese Rückungen nicht mehr als „tonale Sequenzen", d. h., nicht mehr so, daß sich die einzelnen Wiederholungen innerhalb der gleichen Tonart vollziehen, so wird der harmonische Zusammenhang durchbrochen und es tritt schlechtweg eine Rückung der ganzen Klänge um bestimmte Intervalle ein: es entsteht die außertonale Sequenz. Man nannte sie auch „mechanisch", weil Melodie wie Akkorde gänzlich unverändert nur eine Transposition erfahren, während bei der tonalen Sequenz die relativen Intervallverhältnisse gewisse Veränderungen erleiden müssen, um sich der gleichbleibenden Tonart anzupassen; hingegen hat dieser Ausdruck nur vom rein technischen Standpunkt seine Berechtigung, während die stärkste Wirkungsfülle gerade diesen Sequenzen eigen ist, die auch überwiegende Verwendung bei den Romantikern finden. Aber auch bei der tonalen Sequenz ist bereits ebenso ein melodisches Moment Träger der harmonischen Entwicklung, das konstante Steigen oder Sinken um eine Stufe; die melodische Energie ist das Primäre, der treibende Inhalt, der die Art und Reihenfolge der Klangfortschreitungen hervorruft, nur mit dem Unterschiede, daß es noch nicht das Gefüge der Tonalität zersprengt; die harmonische Grundlage hält noch die sequenzierende Bewegung in Eindämmung.

Die Sequenz entwickelt sich demnach aus der Isolierung abgegrenzter melodischer Momente, wie die absolute Fortschreitungswirkung aus der Isolierung harmonischer Erscheinungen. Der Zusammenhang beider, der schon im vorigen Abschnitt zu berühren war, ist offensichtlich; alle sequenzierenden Teilstrecken beginnen zugleich mit einem Rückungseffekt, und je kleiner sie werden, je schneller diese Ansätze aufeinander

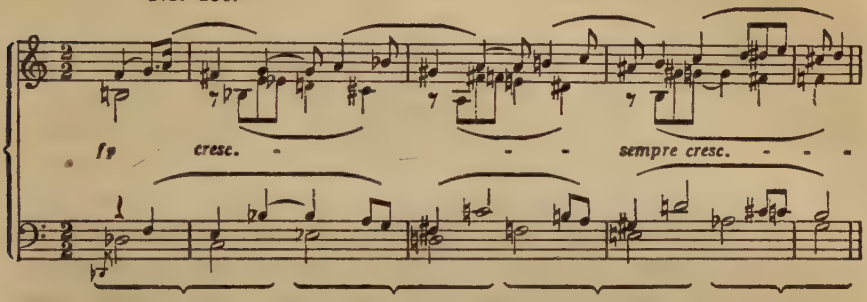
folgen, desto mehr und farbiger treten auch jene Fortschreitungswirkungen hervor. Ueber das tonale Verkettungsprinzip dringen die melodischen Energien, die aus der Tiefe ausbrechen, empor und reißen die Harmonien mit sich. Sequenzen sind Wellenreihen, welche die harmonische Oberfläche der Musik durchschneiden.

Wie bei der Melodie die einzelnen Töne, so sind bei der Sequenz ganze melodische Phrasen von einem Bewegungszug erfaßt und mitgerissen, als Einheitsbildungen. Man könnte daher auch die Sequenz als Melodiezug definieren, der nicht aus Tönen, sondern aus ganzen Motiven besteht, und noch mehr, aus Motiven mit ihren ganzen Klangkomplexen. Aus diesem Grunde sind es aber meist nur sehr einfache Bewegungsformen, gewöhnlich nur geradlinige Steigerungen oder Senkungen, in welchen das sequenzierende Motiv auf- oder abwärts gerückt erscheint, da diese übergreifende Bewegung über die kleineren Teilproportionen der Sequenzmotive hinaus zu verfolgen ist. Jedes Motiv ist eine Einheit, u. z. die Einheit eines Spannungsverlaufs; so mußte es kommen, daß die Romantik diese Art von Einheitsgebilden auch in stärkerem Maße als der Klassizismus herausfaßte. Oft erscheint auch eine melodische Teilstrecke, die sich aus dem Zusammenhang im fortlaufenden Fluß herausgebildet hat, ohne bis dahin Motiv zu sein, von Sequenzierungen erfaßt, und sie wird dadurch zum Motiv, d. h., zu geschlossener Bewegungseinheit zusammengerafft.

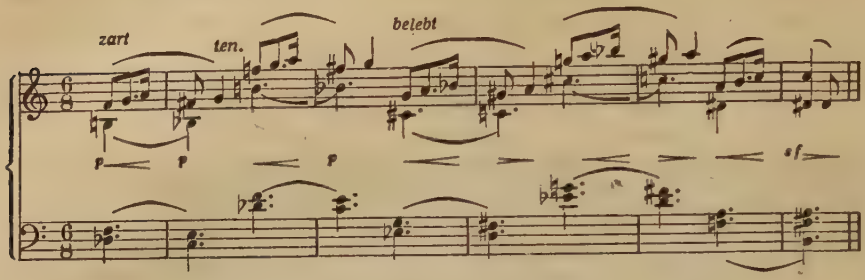
Gegenüber tonartlicher Verkettung bedeutet überhaupt ein Uebergang zum Sequenzieren, wie jede Rückungswirkung, eine Steigerung. Bei den Romantikern beginnt auch die außertonale Sequenz, obwohl sie schon vorher durchaus geläufig war, die tonale stark zu verdrängen. Die Leichtigkeit, mit der das melodische Element in der Musik Uebergewicht über das harmonische erlangt, drückt sich auch hierin aus.

Die Technik, welche die Sequenz bei Wagner gewinnt, wurde für das gesamte spätere Schaffen der Romantik grundlegend. Sie ist leicht an Einzelbeispielen zu skizzieren. So beruht auf dem Einsatz plötzlicher Sequenzierung in sehr kurzen Motiven nach vorangehender tonal entwickelter Harmonik der

große Aufschwung der folgenden Takte, mit denen die atemlos erregte, breite Liebessymphonie vom Schluß des I. Aktes im „Tristan“ einsetzt:

No. 156.

Die einzelnen sequenzierenden Strecken sind hier mit Klammern zusammengefaßt; die Motivbildung stellt hiebei jedesmal das Verhältnis von Spannungs- und Lösungsakkord dar, ersteren stets als Dominante mit Leittonschärfung in der Quint, also G^7 mit des, A^7 mit es, H^7 mit f usw. Die Folge dieser einzelnen Motivgruppen, das Verhältnis der Lösungsakkorde untereinander, ist mithin nicht mehr tonal bestimmt, sondern melodisch, als stetige Rückung (einfache Transposition) des gesamten Tonfalls dieser Motivgruppe um eine große Sekund aufwärts, C-Dur, D-Dur, E-Dur, hernach um eine kleine Terz (G-Dur). Das Verfahren, nur auf beschränkte Strecken das gleiche Intervall als Basis der Sequenz beizubehalten, hernach aber mit dem Rückungsabstand zu wechseln und neue, gesteigerte Wirkungen aus dem abgeänderten Verhältnis der Klangfolgen zu ziehen, ist häufig.

Interessant ist es aber, dem gegenüberzustellen, wie das gleiche Motiv im Vorspiel (Takt 36 ff) derart sequenziert wird, daß die Sequenzrückung nicht auf den Lösungs-, sondern auf den Spannungsakkorden beruht. Dies läuft deshalb auf einen Unterschied hinaus, weil hier der Lösungsakkord nicht jedesmal im gleichen Verhältnis zum Spannungsakkord steht, so daß die drei Lösungsakkorde keine Sequenz mehr bilden. Schon diese doppelte Möglichkeit beim gleichen Sequenzmotiv zeigt, wie frei das ganze Sequenzprinzip ist. Es sind die folgenden Takte:

No. 157.

Das erstemal steht das Motiv auf den Klängen G^7—C^7, wobei der erstere die Quint wieder zu d e s alteriert bringt. Im nächsten Takt folgt zunächst die einfache Oktavwiederholung, von Streichern auf Holzbläser übergehend (man beachte, wie enge überall das Sequenzprinzip mit dem der einfachen Wiederholung verknüpft ist). Das zweitemal erscheint das Motiv auf den Klängen A^7—D^7 (der Spannungsakkord wieder in der Quint alteriert), demnach um eine große Sekund aufwärts gerückt. Nach abermaliger Oktavwiederholung wird nun die Sequenz so weiter geführt, daß der Ansatzakkord wieder in allen Tönen genau um eine große Sekund höher als der zweite Spannungsakkord gerückt wird; nur erfährt er diesmal eine andere Deutung, nicht als dominantisch zum Lösungsklang, sondern als identisch mit diesem (vgl. Nr. 121), beide sind H^9, nur erst mit Leittonbildung von f (eigentlich eis) zu fis. Mithin liegt die Sequenz nur im jedesmaligen A n s a t z (Grundtöne der Spannungsakkorde: g—a—h), nicht wie im Beispiel Nr. 156 in den A u s k l ä n g e n des Motivs; der dritte Lösungsakkord bildet mit den beiden ersten keine Sequenz mehr.

Im Allgemeinen sind ansteigende Rückungen häufiger als die fallenden, indem zugleich große musikalische Steigerungen aus ihnen gezogen werden; die fortlaufende Rückung eines Bruchstückes beispielsweise um große und kleine Sekunden aufwärts bewirkt schon mit ihrer stetigen, sinnlich hervorgekehrten Hebung in hellere Tonhöhe den Effekt steigernder Intensität, wozu noch zugleich die grellen Wirkungen treten, die schon an sich aus der Aufeinanderfolge tonal entfernter Harmonien entsprin-

gen. Liegt doch schon im Prinzip der Sequenz nichts anderes als eine gesteigerte Form der einfachen Wiederholung. Das klassische Streben nach Rückkehr und Symmetrie löste die Wiederholung als eine der hauptsächlichsten, allenthalben hervortretenden Formerscheinungen aus; indem die Romantik statt auf Abrundung und Stetigkeit auf das Unstete, auf forttreibende Weiterentwicklung gerichtet war, hob sie die Motivgruppen aus dem Kreise der rückleitenden Wiederholungen heraus und bildete Sequenzketten, die immer weiter aus der Anfangstonart hinaustrugen. Darum werden diese mit der Reifung der Romantik immer häufiger.

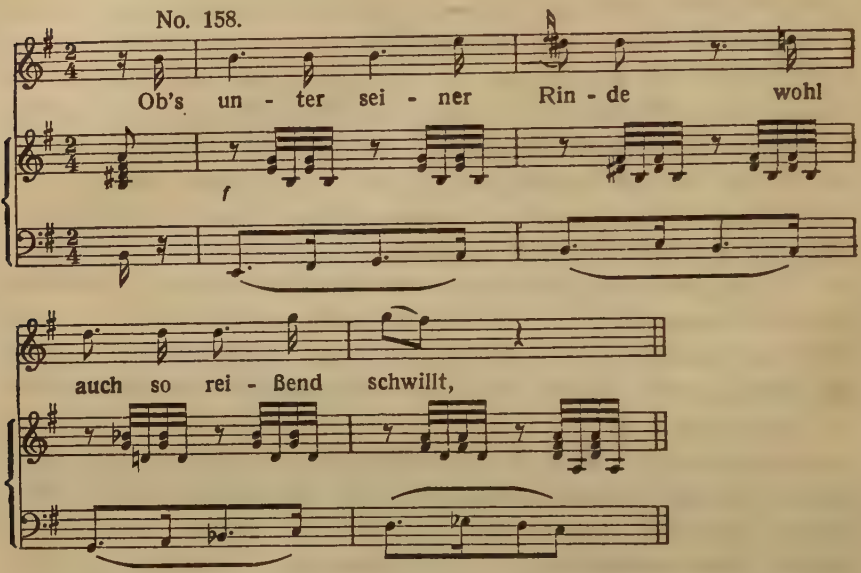
Vergegenwärtigt man sich nun die Sequenz als gesteigerte Wiederholungsform, so steht damit auch eine bei Wagner vielfach zu beobachtende interessante Erscheinung im Einklang, daß nämlich vor Beginn einer Sequenz erst das betreffende Motiv oder melodische Bruchstück in unveränderter Tonhöhe wiederholt wird; die lebendige Bewegung der Sequenz gerät damit erst ins Anschwingen; zugleich zeigt sich darin wieder, welch intensive Empfindung für die eigentlichen Ursprungskräfte aller musikalischen Erscheinungen Wagners Schaffen beherrschte. Man vgl. z. B. wie sich in der 1. Szene vom I. Akt des „Tristan", bei den Worten „O zahme Kunst der Zauberin", erst der in Nr. 6 angeführte Takt dreimal unverändert wiederholt, worauf sich aus diesem Bewegungsansatz eine Sequenz bildet, welche diese drei Takte und noch den folgenden vierten als melodische Einheit zusammenfaßt und um einen Ganzton aufwärts rückt. (Vgl. auch kurz zuvor die Sequenz, die einen Takt vor den Worten „Wohin, Mutter vergabst du die Macht . . . .", in ganz gleicher Art einsetzt, und viele andere derartige Sequenzanfänge.

Wagner liebt namentlich auch die intensiven chromatischen Sequenzverschiebungen, aber auch die in Terzen und anderen Abständen. Die Klassiker verwenden noch fast ausschließlich Sekundsequenzen; erst mit der Romantik dringt, wie in allem, auch hier die Terz stärker in ihre Rechte, allmählich auch die andern Intervalle. Die Terzensequenzen zeigen besonders deutlich, wie eng und unmittelbar die Sequenz mit dem

Heraustreten absoluter Fortschreitungswirkungen zusammenhängt. Schon in einem Beispiel wie diesem:

Schubert, „Auf dem Flusse“:

No. 158.

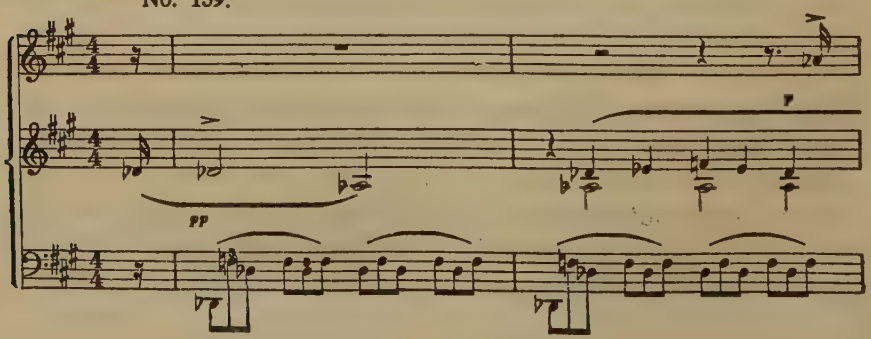


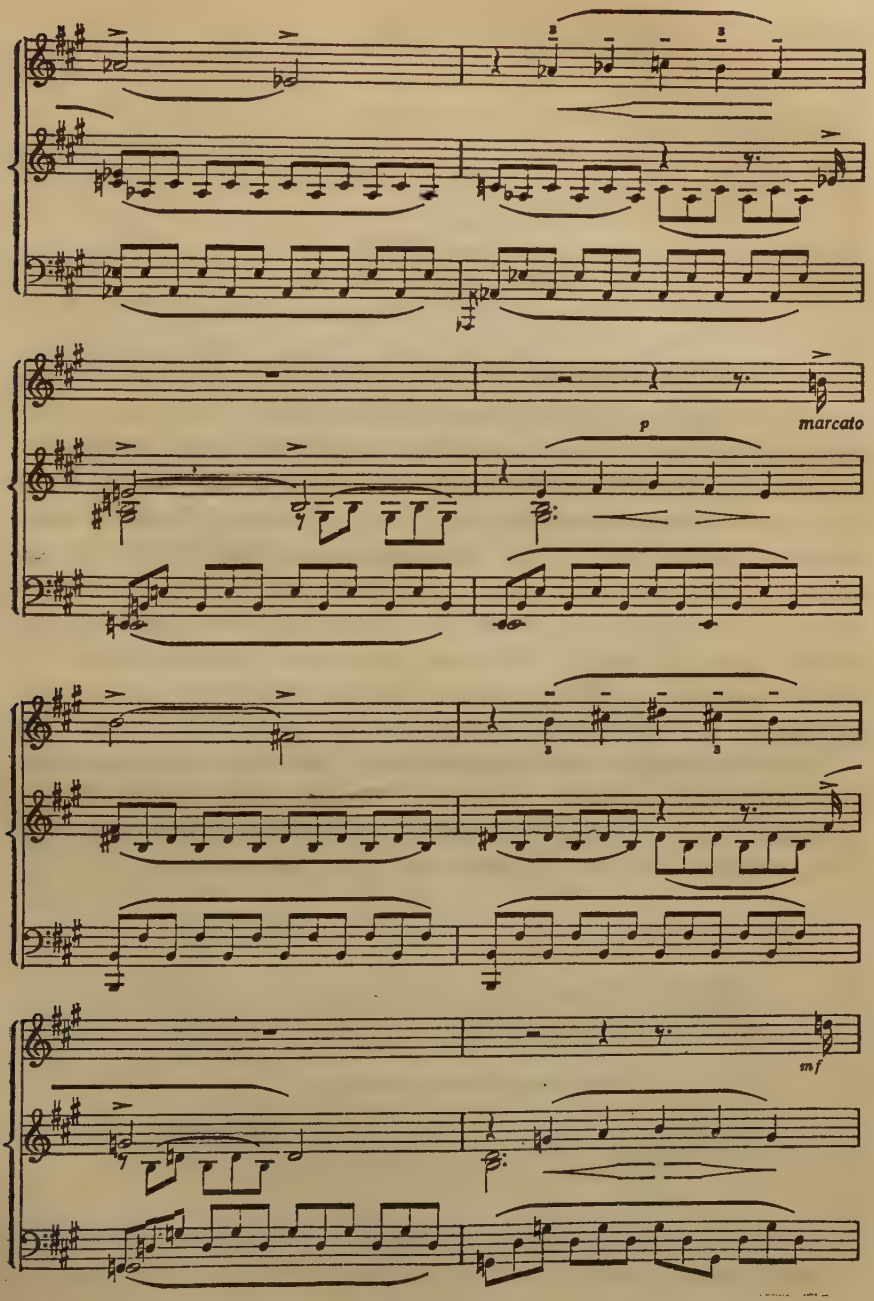
würde es schwer fallen zu sagen, wo das Schwergewicht der wunderbaren Wendung liegt, ob in der Terzensequenzierung des Motivs oder in der blendenden harmonischen Fortschreitungswirkung ins g-Moll.

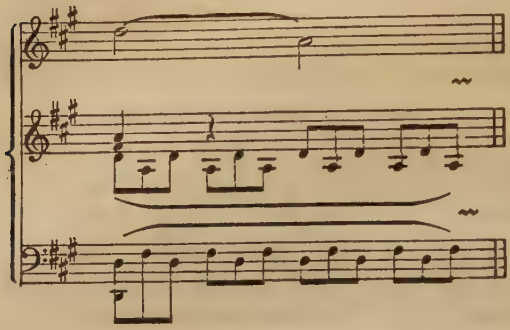
Sequenzen in Terzen lieben nach Wagner vornehmlich Bruckner und Hugo Wolf in großer Fülle, z. B.:

Bruckner, VI. Symphonie, 1. Satz (nach dem Klavier-Auszug von Josef Schalk):

No. 159.




marcato
p
mf

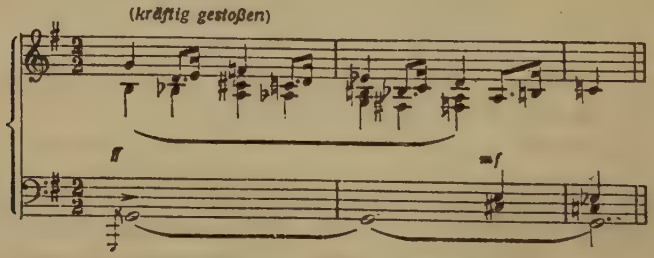


Die viertaktigen Gruppen rücken in der Reihe Des—E—G.

Doch auch das Ueberhandnehmen der Terzensequenzen hängt nicht bloß mit der erhöhten Klangfreudigkeit zusammen, sondern andererseits zugleich mit der wachsenden Kraft, die in der musikalischen Romantik das melodische Element überhaupt gewinnt; denn in den Sekundfortschreitungen ist der melodische Zusammenhang stets am sinnfälligsten und erst ein stärkeres Melodieempfinden setzt bei Sequenzen die Tragkraft für solche Intervalle durch, die nicht mehr der geschlossenen Diatonik angehören, nicht mehr im engeren Sinne als „melodisch" gelten.

Da die Sequenz rein melodischen Ursprungs ist, so wird ihr Harmonisierungsprinzip auch mit Vorliebe auf solche Motivbildungen angewendet, die schon in sich eine melodische Rükkung tragen, z. B. im „Tristan" auf das „Tagesmotiv":

No. 160.



Die ganzen Akkordfolgen bilden sich aus der absteigenden Linienbewegung. Zugleich ruht hier eine gedankliche Symbolik in

der Anwendung vom Sequenzprinzip verborgen; es liegt etwas Gequältes im gleichförmigen Geleier dieses ganz kurzen Tonfalls und eine wirr beunruhigte Hast, wie sie dem großen Elend des Tagesgedankens aus dem Sinne der Dichtung entspringt. Kein Motiv findet sich im „Tristan" so häufig und so sinnfällig, fast aufdringlich (mit künstlerischer Absicht), sequenziert, wie das Tagesmotiv.

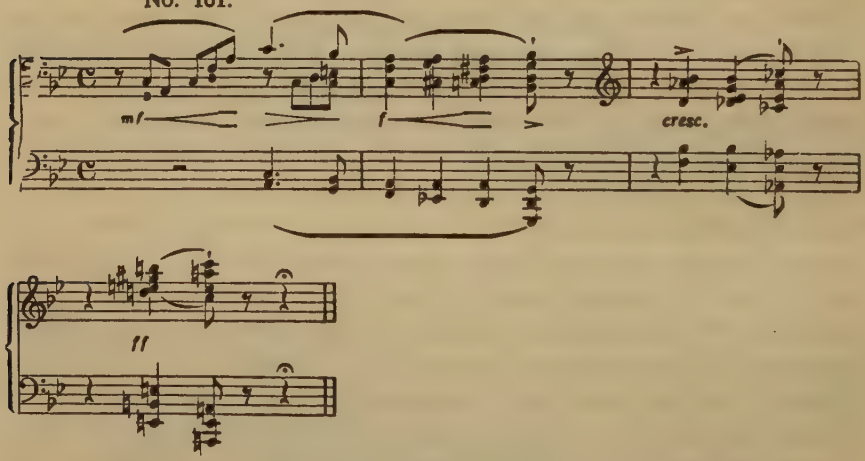
Sequenzen in großem Bogen, mit Motiven von großer Ausdehnung hingegen haben gleichfalls eine eigenartige Technik, die in der Hochromantik allgemein wird. Zugleich ruht auch in ihren breit ausgreifenden Kreisungen meist der Ausdruck großer Weihe. Hiefür sind die Beispiele namentlich in Wagners „Nibelungen" sehr reich. Im „Tristan" beachte man z. B. daraufhin die Harmonisierung der zweiten Strophe vom Nachtgesang im II. Akt, beginnend bei den Worten „Barg im Busen sich uns die Sonne . . . . ." Eine technische Eigentümlichkeit, die große Sequenzen bei Wagner typisch kennzeichnet, tritt hier hervor, nämlich im Lauf ihrer Ausspinnung eine Verkürzung der sequenzierenden Strecken selbst zu kurzatmigerer Zusammendrängung der Steigerungswellen. Das erste Sequenzmotiv bilden die ganzen ersten sechs Takte, auf As einsetzend; (sie sind auch schon in ihrer Mitte von einer Terzrückung abwärts [As—E] durchrissen.) Diese ganzen sechs Takte werden zuerst in Wiederholung um einen Halbton höher gerückt, auf A beginnend („Von deinem Zauber...."), hierauf tritt sofort Verkürzung zu zweitaktigem Sequenzieren ein, auf B einsetzend („Herz an Herz . . . . ."), dann nach zwei Takten auf Ces („Eines Atems . . . ."), schließlich wieder nach zwei Takten auf C („Bricht mein Blick sich . . ."), worauf sich das Sequenzprinzip verliert.

Bei der Melodie vom „Liebestod" im II. Akt zeigt sich an den ersten sechzehn Takten die gleiche Erscheinung der Sequenzverkürzung in folgender Weise: das erste Motiv (s. Nr. 137) ist viertaktig („So starben wir, um ungetrennt...."), beginnt auf As; die nächsten vier Takte („Ewig einig, ohne End . . .") sind eine Sequenzrückung der ersten um eine kleine Terz, auf

Ces beginnend und, wie S. 249 erläutert, damit enharmonisch in die zweite Phase überleitend. Solche enharmonische Verkettung von Sequenzgruppen liebt Wagner sehr. Darauf folgt verkürzte Sequenzierung, indem nur mehr der zweitaktige Motivanfang verarbeitet wird: wieder um einen kleinen Terzabstand (übermäßige Sekund) aufwärts gerückt, auf D beginnend die beiden Takte: „ohn' Erwachen"; hierauf die Zweitaktbildung „ohn' Erbangen", um eine weitere kleine Terz auf F, die nächsten zwei Takte auf As und wieder die nächsten auf Ces ansetzend. Fast bei allen breiter angelegten Sequenzen Wagners wird man die gleiche stetige, und immer drängendere Verkürzung der Teilstrecken beobachten können.

Auf dem gleichen Prinzip beruht aber schon folgende Stelle aus dem 1. Satz von Schuberts Klaviersonate in B-Dur:

No. 161.



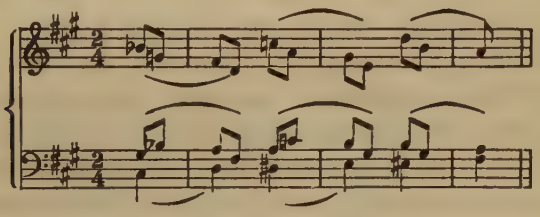
Der Anfang ist aus B-Dur zu verstehen, beginnt mit der Dominante, die Harmonien der beiden ersten Takte sind daher: B V (V) V (V^7) (V^7) VI; d. h., vom zweiten Takt ist der zweite Akkord (Alteration von A^7) zwischendominantisch zum nachfolgenden D^7, welches selbst Zwischendominante zu B VI ist. Diese letzten drei Klänge werden nun unter Durchbrechung des tonalen Zusammenhangs Sequenzmotiv und erscheinen im 3. Takt um einen Halbton höher (mit der kleinen Abänderung, daß der

erste Akkord diesmal im Baßton nicht alteriert ist, f statt fes bringt); im dritten Takt schließlich erscheint nur mehr die verkürzte Folge der zwei letzten Akkorde sequenziert, wieder um einen Halbton. Die letzten Klänge des Motivs sind daher hintereinander: g—as—a.

Lockerungen des Sequenzprinzips.

Aber auch das Sequenzprinzip ist verschiedener Lockerungen und Weitungen fähig. Vor allem ist die Möglichkeit einer Sequenzierung mit sehr verkürzten Motiven technisch von weittragender Bedeutung. Schon die Beispiele Nr. 156 und 157 zeigten sehr knapp gedrängte Rückungen ganz kurzer Motive. Das letztere bestand harmonisch nur mehr aus der Folge einzelner Fortschreitungen von Dominant zu Tonika (unter Alterationen). Noch einfacher zeigen eine solche Reihenbildung z. B. die folgenden Takte:

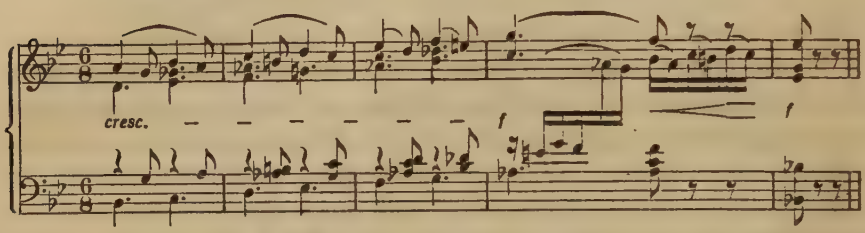
Marschner, „Der Vampyr".

No. 162.

Schon hier liegt harmonisch nichts mehr weiter vor als eine ansteigende Reihe (tonal) sequenzierter Akkorde D—e—fis (D I—II—III), wobei diesen zwischendominantisch ein verminderter Septakkord jeweilen vorangeht. Eine weitere Verkürzung solcher sequenzierter Klangfolgen, wie sie schon in der Frühromantik sehr häufig sind, nämlich durch Weglassung auch der jeweilen eingeschobenen Dominanten würde bereits eine einfache steigende oder fallende Akkordreihe geben, sei es, wie in diesem Falle, eine tonale, oder auch eine außertonale. Damit ist aber technisch ein höchst bedeutsamer Schritt von der

Sequenz weiter zur selbständigen, satztragenden Kraft des melodischen Elements getan, das von sich aus die Harmoniefolgen bestimmt. Noch näher kommt dem z. B. die folgende Stelle:

Wagner „Siegfried", I. Akt, 1. Szene:

No. 163.

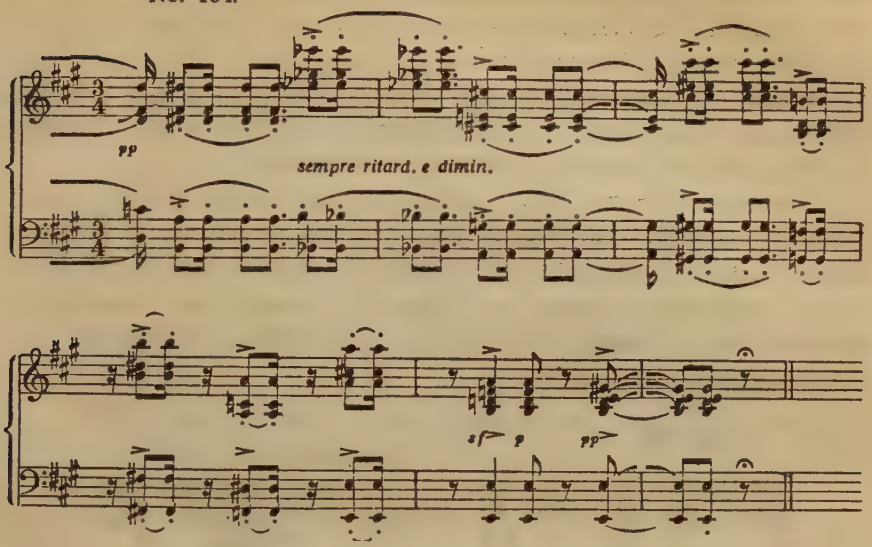


Die einzelnen Akkorde rücken der Reihe nach um eine Stufe höher, hier außertonal. Immerhin ist noch ein melodisches Sequenzmotiv (zweitönig) vorhanden. Bleibt auch noch dieses weg, so wird aus der Sequenz eine steigende oder fallende Akkordreihe, wie sie z. B. in den Takten von Nr. 103 vorliegt. Das in der Sequenz schlummernde Prinzip ergreift nicht mehr einzelne Motive, sondern einzelne Akkorde; oder mit der Erscheinung der einfachen Melodie verglichen: es liegt eine melodische Reihe vor, die statt der Töne ganze Akkorde als tönende Einheiten mitreißt. Damit ist aber das harmonisch-tonale Entwicklungsprinzip durch den Vorbruch melodischer Energie überwunden. Man muß nicht meinen, daß diese Prozesse historisch gesondert sind, sie greifen in der inneren Entwicklung der Harmonik ineinander; solche fortlaufende Reihen von Akkorden, die aber von melodischem Zuge getragen sind, gibt es von jeher auch in der einfachsten homophonen Musik, wenn auch zunächst im Rahmen der Tonart (entsprechend den tonalen Sequenzformen).

Andrerseits aber kann die Sequenz auch in die Farben der Fortschreitungswirkungen verfließen. Als Beispiel einer dahin strebenden Lockerung können die folgenden Takte gelten:

Schubert, Sonate für Klavier in D-Dur, II. Satz:

No. 164.

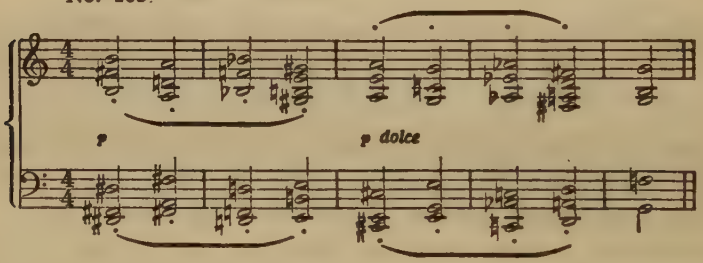


Das sieht schon ganz nach freien akkordlichen Farbentönungen aus, besonders auch im Verein mit der rhythmischen Auflösung in einzelne Klangeindrücke; aber als Untergrund der ganzen Entwicklung ist immer noch eine Sequenz zu erkennen, reduziert auf eine gewisse Regelmäßigkeit in der Folge der Akkordfundamente. Verfolgt man vom zweiten Akkord des ersten Taktes an, so steht zunächst ein Akkordpaar auf den Tönen h und dis (es); dann eines auf dem Grundtonverhältnis a—cis, hernach g—h; es ist also ein Sequenzieren einer in sich mediantischen, stets um eine große Terz entfernten Klangfolge, indem diese jedesmal um einen Ganzton tiefer rückt. Hiebei ist überdies die Sequenzregelmäßigkeit gelockert, indem einander nicht immer gleiche Akkordformen entsprechen: auf dis (es) steht ein Moll-Akkord, auf cis und h ein Dur-Dreiklang. [Die nachfolgenden Akkorde sammeln sich vom H-Dur-Akkord aus wieder in einem tonalen Zusammenhang, der Haupttonart A-Dur; der erste und zweite Akkord des 4. Taktes sind zwischendominantisch zum nachfolgenden Quartsextakkord über e (vgl. S. 127), nämlich erst die Dominante h—dis—fis, hernach der verminderte Septakkord auf dis, mit Altera-

tion von fis zu f; nach dem Quartsextakkord folgt E^7, erst mit a als Vorhalt; somit ist die Klangfolge, in der sich mit den zwei letzten Takten die Sequenz wieder auffängt: A (V VII^7) V^6_4 V^7].

Die ersten Takte zeigen, wie es von hier nur mehr ein kleiner Schritt zur vollen Auflösung in die absoluten Fortschreitungseffekte ist. Es ist ein typisches Beispiel, wie die Sequenz in das Farbenspiel von Rückungswirkungen übergeht.

Ueberhaupt kann das Vorliegen einer Sequenz sehr stark verdeckt und für den ersten Blick verundeutlicht werden, wenn das sequenzierende Motiv in Klangfolgen beruht, die in sich nicht mehr tonal einfach sind; so liegt z. B. auch den wunderbar leuchtenden „Wandererakkorden" in Wagners „Siegfried" ein Sequenzprinzip zugrunde:

No. 165.

Die Harmoniebewegung vollzieht sich über drei Gerüstpunkte, die Anfangsakkorde vom 1., 3. und 5. Takt; es sind Durformen auf h, a und g, also in ganztonweise absteigender Reihe. Die Sequenz ergibt sich nun so, daß den Gerüstpunkten auf a und g gleichartige Klangfolgen vorangehen, die auch t o n a l auf sie zu beziehen sind. Nach der Aufstellung des ersten, des H-Dur-Akkordes, gehören nämlich der zweite, dritte und vierte der angeführten Reihe bereits dem nächsten Gerüstakkord (A-Dur) an, und zwar als dessen Subdominante, neapolitanischer Akkord und Dominante; ganz analog beziehen sich nach dem A-Dur-Akkord die drei nächsten Klänge in den gleichen Funktionen auf den Gerüstakkord über g. Die gesamte Klangfolge wäre demnach (den neapolitanischen Akkord als IV^n bezeichnet, s. S. 133f) die folgende:

H—(IV—IV^n—V)—A—(IV—IV^n—V)—G^7

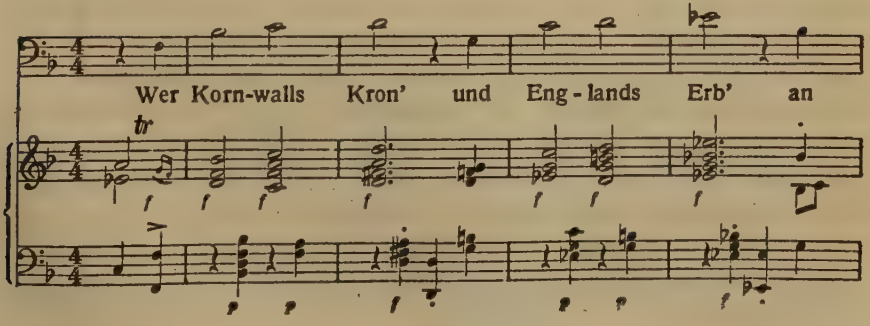
In dieser Formulierung ist folgerichtig mit Ziffern ausgedrückt, was noch tonal in der Entwicklung bestimmt ist, mit Buchstaben, was durch melodische Sequenzreihung bestimmt ist. Die Einklammerung kennzeichnet wie bei den einfachen Zwischendominanten, daß die eingefaßten Klänge zusammen auf den nächstfolgenden, durch Buchstaben bezeichneten Klang zu beziehen sind.

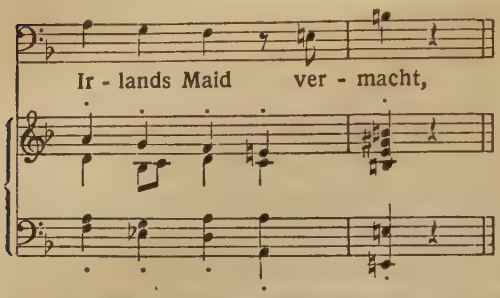
Was hier am stärksten von der zugrundeliegenden Sequenz ablenkt, das ist der weihevoll ausgegossene Glanz der vielen mediantischen Folgen, die als grelle harmonische Wirkung das melodische Moment verdecken. (Auch die Schlafakkorde [s. Nr. 101] kommen in ihrem chromatischen Ineinandergleiten dem Sequenzprinzip nahe, indem sie in der besprochenen Art in Teilabschnitte von Terzabstand einsinken; nur sind hier, wie man leicht erkennen kann, die Teilabschnitte nicht durchwegs einander vollkommen gleich.)

Schon die bisher angeführten Fälle zeigen, daß sich die verschiedenen Lockerungen der Sequenz gegen zwei Richtungen hin entwickeln; die eine knüpft an ihren melodischen Inhalt, die tragende und satzbildende Kraft der Linienströmungen, die andere an den harmonischen. Was den letzteren betrifft, so kann ein einzelnes Beispiel die Möglichkeit noch ganz anders gearteter freierer Fortentwicklung und Auflösung der Sequenz darstellen:

Wagner, „Tristan", I. Akt, 2. Szene:

No. 166.



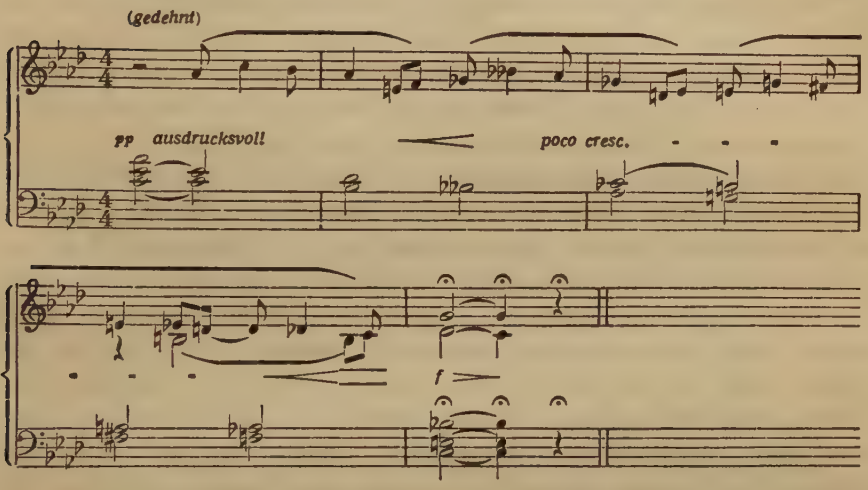


Die Harmonisierung ist hier in eigentümlicher Weise durch ein freies Sequenzprinzip durchbrochen; um ihren Zusammenhang zu verstehen, muß man daher die Klangfolgen zunächst nicht in den einzelnen Akkorden, sondern in größeren Zügen übersehen. Klare Sequenz zeigt sich noch bei den ersten vier Takten, und zwar an den Ausklängen des zweitaktigen Motivs, erst (zur Silbe „Kron") der D-Dur-Akkord, dann („Erb") der Es-Dur-Akkord. Die Melodie setzt sich aber darauf nicht mehr als Sequenz fort, hingegen wirkt diese, wie in den Untergrund gedrängt, in der Harmonisierung weiter; als Abschluß der nächsten Phrase bricht nämlich noch der E-Dur-Akkord heraus, als Fortsetzung der Ausklangsreihe auf D und Es; die zwischenliegenden Akkorde sind tonal höchst einfach. Es ist also eine latente, nur mehr in den Schlußklängen erkennbare Sequenzidee, welche hier die eigentümlichen Tonartsschwankungen der sonst sehr einfach gehaltenen „Tristanhymne" hervorruft. Durch diese Harmonisierungsart ist eine gewisse Primitivität erreicht, wie sie dem Volksliedmäßigen äußerst charakteristisch entspricht; es ist eine einfache Verschiebung der Hauptakkorde. Wagner hatte ein feines Gefühl dafür, daß volkstümliche Einfachheit eines Liedes durchaus nicht immer in tonaler Einheitlichkeit wurzelt; gerade bei solchen primitiv gedachten Sätzen kommt die melodische Ursprungskraft der Musik in Rückungen und Wiederholungen immer stark zur Geltung; (dies zeigt sich namentlich auch bei nordischer Volksmusik, während sich z. B. bei der Harmonisierung italienischer und spanischer Volkslieder die auf satte und grelle Farben gerichtete vollsinnliche Veranlagung, der harmonische Klangsinn und damit eine Primitivität in tonaler Hinsicht geltend macht).

Was aber die Lockerung des Sequenzprinzips hinsichtlich seiner wesentlicheren, der melodischen Grundlagen betrifft, so stellt sich der Anfang eines weiterwirkenden Prozesses z. B. am folgenden Motiv dar:

Wagner, „Tristan", aus dem Vorspiel zum III. Akt.

No. 167.



Das sequenzierende Motiv reicht soweit als der erste Phrasierungsbogen anzeigt und ist in sich tonal gehalten, (als As I—II). Mit diesem Motiv folgt zuerst eine außertonale Sequenzierung bis zum Einsatz des 4. Taktes, die zugleich so angelegt ist, daß die tieferen Stimmen chromatisch abwärts gleiten. Von hier an aber setzt sich, wenn auch nur für das kurze Endstück, die Satzentwicklung so fort, daß dieses melodische Weiterfließen alle Satzstimmen ergreift und zur Tiefe zieht, bis sie sich im Schlußakkord C^7 sammeln, der wieder, wie der Ausgangsakkord, mit der Haupttonart (f-Moll) in einfachem tonalem Zusammenhang steht. Das melodische Motiv der Sequenz zersetzt sich; diese erfährt demnach am Schluß schlechtweg eine Auflösung in freies Weiterströmen der Stimmen und damit auch der Klänge, alles gerät ins Fließen und strömt bis zur Einmündung in den Schlußakkord abwärts. Hier nur in kurzer Andeutung erkennbar, leitet dies zu einem weiteren Prinzip, das für die spätere Romantik sehr be-

deutungsvoll wird und auch ohne die unmittelbare Anlehnung an die Sequenz in Erscheinung tritt: die Linien gewinnen oft für ganze Strecken wieder primäre Bedeutung gegenüber der akkordlichen Organisierung und zeitigen die Klangfolge selbst als das Sekundäre.

Gegenüber diesen Auflösungen, die in die Innenstruktur gerichtet sind, bleibt schließlich noch eine ganz andere Weitung der Sequenzidee zu erwähnen, bei der die melodischen Rückungen auch im großen für die Entwicklungslinien der harmonischen Anlage zu einem leitenden Moment werden. Es kommt öfters vor, daß im Lauf eines breit gesteigerten Satzes ein Thema (und meist noch eine ihm folgende Weiterentwicklung) von Zeit zu Zeit derart wiederkehrt, daß es jeweilen um eine Stufe höher gerückt ist, oder umgekehrt jedesmal tiefer hinabsinkt. Das sind nicht mehr im engeren Sinne Sequenzen, indem die zwischenliegenden Teile nicht mehr immer bis zum Neuanfang untereinander ganz gleich sind, aber der leitende Formgedanke beruht im stufenweisen Hinan- oder Hinabrücken dieser einzelnen Entwicklungsansätze und geht damit auf die Sequenzidee zurück, die hier räumlich auf große Etappen geweitet ist und damit auch innerlich ihr strenges Nachahmungsprinzip auflockert. Auf diese Art entwikkelt sich die harmonische Anlage in großen Aufbauschichten, auf die namentlich in Wagners Musikdrama oft eine poetische Idee oder gewisse Anschaulichkeit hinleitete. Auch sie sind nur ein Spezialfall der bei den späteren Romantikern als formales Hauptprinzip hervortretenden Technik der Wellensteigerungen überhaupt.

Als ein sehr deutliches Beispiel hiefür kann das symphonische Zwischenspiel vor dem IV. Bilde im „Rheingold" in Erinnerung gerufen werden. Wie leicht zu überblicken, tritt im zweiten Teile (vom Moderato an) das „Riesenmotiv" erst in C-Dur auf, eine gewisse Strecke später in D-Dur, dann in E-Dur, jedesmal sind dabei auch die nachfolgenden Motive und Entwicklungen um eine Stufe höher gerückt, wenn auch nicht unter genauen Wiederholungen. Das musikalische Hören und das Formempfinden verfolgt diese Schichtungen kaum mehr bewußt, dennoch

bergen sie nicht bloß die Grundidee vom formalen Zusammenhang, sondern die Empfindung einer stetigen musikalischen Steigerung. Im vorliegenden Fall spielt auch eine gewisse Anschaulichkeit mit, die (bewußt oder wahrscheinlicher in unbewußter Intuition) Wagner auf diese Anlage geleitet haben mag: aus Nibelheim hebt sich mit Wotan und Loge, die zur Höhe steigen, die Szene über „der Erde Rücken" (Riesenmotiv!) nach Wallhall.

Sehr schön und deutlich zeigt sich diese harmonisch-formale Exposition in der „Walküre" mit dem Beginn der Szene von der Todesverkündigung im II. Akt: beim langsamen Herannahen der Walkürenerscheinung rücken das Schicksalsmotiv (Nr. 86) und Todesverkündigungsmotiv (Nr. 247) (mit ihren Wiederholungen und Weiterentwicklungen) in breitem Abstand um eine Stufe (verminderte Terz) höher, von fis-Moll nach as-Moll. Es ist eine Sequenz in ganz großem Maße und von ungeheuren, unheimlichen Spannungen. — Aehnlich setzen z. B. im „Lohengrin" (I. Akt), die zwei Rufe des Heerrufers zum Gottesgericht erst auf d, dann nach einer kurzen Zwischenszene auf es ein, mit dieser Steigerung eine spannungsvolle Erwartung über die ganze Handlung breitend.

Im „Tristan" findet sich z. B. eine solche Anlage etwas versteckter in einem Teil vom Vorspiel zum II. Akt; die Strecke vom 33. bis zum 50. Takt erscheint mit dem 50. Takt um einen Ganzton höher gerückt, größtenteils in genauer Wiederholung, nur in den letzten Takten (der Teil von der 2. Hälfte des 46. Taktes an) leicht abgeändert. — Noch ausgebreiteter liegt diese Rückungsidee beim „Tristan" sogar zwischen zwei Stellen der ersten und zweiten Szene vom ersten Akt vor; das Motiv der Seefahrt (siehe Nr. 29) erscheint zu Beginn in Es-Dur, hernach in der zweiten Szene (da Brangäne sich zum Schiffsdeck entfernt), in F-Dur. Lichtung und kraftvolles Vorwärts sind auch hier in der weitverschwommenen Sequenzidee symbolisiert. (Man beachte ihr häufiges Vorkommen in Expositionsteilen!) — In der „Salome" von Richard Strauß liegt der gleiche Gedanke in mächtiger Wirkung z. B. auch im symphonischen Zwischenspiel vor dem Anstieg des Propheten aus der Zisterne. Das Motiv seiner Verkündigungen erscheint erst in Es-

Dur, dann samt den nachfolgenden aufwärtstreibenden Entwicklungen nochmals in E-Dur. — Die ganze Formidee wird man in großen Formen der Romantik vielerorts wiederfinden, auch in symphonischen Dichtungen. Sie trägt eine gewisse epische Breite in sich und wirkt wie eine perspektivische Staffelung in der Harmonieentwicklung.

Bei den Klassikern kommt in geschlossenen Sätzen oder modulatorischen Uebergängen eine wirkliche Durchbrechung des tonalen Zusammenhanges, d. h. ein Aufhören logischer Klangbeziehung, das auch nicht mehr Abweichungen mittels gemeinsamer Tonartsklänge, Enharmonik oder Alteration usw. darstellt, nur auf Grund zweier technischer Erscheinungen vor, der Sequenz oder einer freien Folge verminderter Septakkorde. Die außertonale Sequenz zeigt hiebei die auch von Wagner noch beibehaltene Technik: ihr Anfang setzt noch an einem zur Haupttonart beziehbaren Akkord ein, fast immer ist sogar das ganze Sequenzmotiv in seinem ersten Auftreten noch rein tonal; ebenso hängt das Ende der Sequenz wieder in einen tonal verkettenden Zusammenhang ein; zwischendurch ist dieser aufgehoben.

Analog kommen frei aufeinander folgende verminderte Septakkorde vor, gleichfalls unter Aufhebung tonalen Zusammenhangs, indem man sehr bald die leichte Aneinanderreihungsfähigkeit dieser schmiegsamen Klänge ausnützte. Die Technik ist aber auch hier die analoge; der erste dieser verminderten Septakkorde gehört noch (unmittelbar oder auch als zwischendominantischer Klang) der Haupttonart an; ihm können unter völliger Durchbrechung tonaler Aufeinanderbeziehung mehrere andere verminderte Septakkorde folgen, an deren letzten aber wieder in logischem Harmoniezusammenhang angeknüpft wird, sei es, daß er der Haupttonart selbst angehöre, oder daß eine Modulation von ihm aus weiterkette. Die freie Folge verminderter Septakkorde kann man als verborgenen Anfang freien Farbenspiels durch absolute Fortschreitungswirkungen ansehen.[1])

[1]) In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, wie überhaupt der verminderte Septakkord in der Geschichte der Harmonik einen merkwürdigen Vorrang einnimmt, indem eine ganze Reihe technischer Erscheinungen bei ihm zuerst eintritt, ehe diese auch auf andere Formen ausgreifen. Die auch durch keine Umkehrung angetastete Rundung gleichmäßigen inneren Intervallaufbaues bot von jeher einen Ansatzpunkt für neue technische Entwicklungen. So tritt bei ihm auch die Chromatik der Akkordfolgen zuerst als ein häufiges und vertrautes Verbindungsprinzip ein. Einfache Rückungen und selbständige Klangfarbenwirkungen finden bei ihm ihre ersten Anwendungen. Ebenso lag die Technik enharmonischer Umdeutungen bei seinem Aufbau von altersher immer sehr nahe. Alterationen setzen früh und häufig bei ihm ein. Auch wurden namentlich von ihm aus die enharmonischen Alterations-

Weitere melodische Durchbruchserscheinungen.

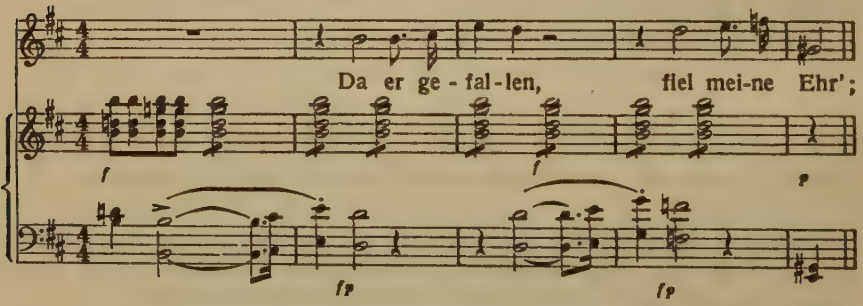
Durchgreifende Veränderungen und Abweichungen vom tonalen Prinzip entstehen noch vielfach aus dem Vorbrechen melodischer Energien zu Selbständigkeit und Uebergewicht. Das machtvoll erwachende Empfinden für die linearen Spannungen zeitigt allmählich in der romantischen Musik nicht nur die ungeheure Steigerung der potentiellen Energieformen, wie sie in dem gesamten Alterationsstil und den Klangfarbensteigerungen ihren Ausdruck findet, sondern auch ein Erstarken der kinetischen Energieformen. Die rein melodische Kraft der Linienströmungen setzt sich zu einer wachsenden Unabhängigkeit von allen harmonischen Verhältnissen durch und tritt in Kampf gegen die Tonalität, gegen die klassischen Satzregeln. Mehrere Teilzüge, teils einfache, teils aber weitführende Erscheinungen, lassen sich als Ausdruck und Symptome davon herausfassen. Auch alle diese romantischen Entwicklungszüge streichen durch Wagners „Tristan" in einer ungemein intensiven Verdichtung aller früheren Ansätze und Vorerscheinungen; sie wurden zwar in der seitherigen Entwicklung noch weiter gesteigert, aber im „Tristan" kommt der kraftvoll zusammengeraffte Anschwung zu neuen Möglichkeiten wieder am sichtbarsten zum Vorschein; auch hier fanden Selbständigkeit und Eigenleben der fein verfaserten Satzstimmen zugleich eine wesentliche, teilweise entscheidende Förderung durch die geniale Instrumentationskunst.

---

umdeutungen angebahnt; so wird man bei Haydn und Mozart, auch noch bei Beethoven finden, daß in überwiegender Mehrzahl verminderte Septakkordformen es sind, bei denen durch enharmonische Verwechslung bloß e i n z e l n e r Töne ein tonaler zu einem alterierten Akkord umgedeutet wird, oder umgekehrt; der verminderte Septakkord leistet Pionierdienste unter den Akkorden. (Mit seiner Schmiegsamkeit hat er auch von jeher eine eigentümlich weitreichende Verschiedenheit seiner Wirkungen; er ist die längste Zeit hindurch der eigentlich „dramatische" unter den Akkorden; kaum eine Verdüsterung der Stimmungen, kaum ein Höhepunktseffekt erfolgt in den alten Opern ohne ein Tremolo der Streichinstrumente auf vermindertem Septakkord, und demgegenüber kann man verfolgen, wie er zugleich immer in ungemein weichen Klangwirkungen oder als nichtssagendes, schlüpfriges Einzelglied inmitten der Akkordreihen aufscheint.)

Es liegt in der Natur dieser Entwicklungswege, daß die stärkste Linienkraft, die immer auch zuerst zu neuen technischen Erscheinungen durchbricht, in den erhöhten Spannungen der chromatischen, aber auch der motivischen Energie gelegen ist. Denn soweit Geschlossenheit einer motivischen Bildung vorliegt, erscheint auch die Einheit des Linienzuges, der die Einzeltöne überstreicht, in konzentrierter Kraft, und ihre melodische Energie vermag sich zu einer absoluteren Geltung gegenüber den Klangrücksichten durchzusetzen. Schon im allgemeinen wird die ganze Stimmenbelebung am stärksten durch motivische Linien vorgetrieben. Als kennzeichnender Hinweis, wie tiefgehend die im Motivverlauf konzentrierte melodische Energie auf die Harmonik einwirkt, kann eine Einzelheit wie die folgende angeführt werden, die zwar technisch noch nicht aus der Tonart leitet, aber das Uebergewicht des motivisch-linearen Empfindens über das Harmoniegefühl klar und stark zum Ausdruck bringt:

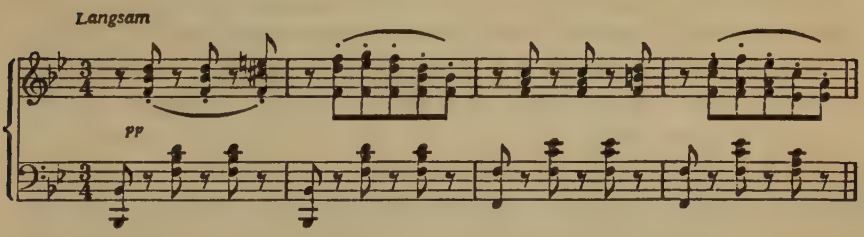
(Wagner, „Tristan", I. Akt, 5. Szene.)

No. 168.

Die Harmonie (Horn und Holzbläser) ist G-Dur und man beachte, wie im vierten Takt die Motivlinie (Verhängnismotiv) der Streicher mit dem Ton g in einer dissonanzartigen Vorhaltswirkung zum f gipfelt, also in Ueberwindung und Verdrängung des eigentlich grundlegenden harmonischen Gefühls den Grundton (!) eines Dreiklangs als Vorhalt zur dissonanten Sept, diese selbst als Auflösung erscheinen läßt. Die Vorhaltswirkung beruht ausschließlich in dem bereits durch die vorangehenden Takte

zweimal (hier aber mit vorhaltsartiger Sext vor der Quint) angetönten Motiv, nicht im Akkord, der ihr hier sogar geradezu entgegensteht.

Ein weiteres, schon unmittelbar an den tonalen Grundverhältnissen ansetzendes Vorbrechen des melodischen Elements in der Musik äußert sich schon von den Anfängen der Romantik an in steigendem Maße darin, daß melodische Linien oft von den Klängen, welche ihnen unterlegt sind, in tonartlicher Hinsicht abweichen; d. h. die Einzeltöne, über welche der Linienzug trägt, setzen sich über die tonalen Bedingungen hinweg und zeigen chromatische Veränderungen gegenüber denjenigen Verhältnissen, die der Zugehörigkeit zu den Akkordunterlagen entsprechen würden. Auch dies tritt in erster Linie innerhalb motivischer Bildungen ein. Zu hoher Ausdruckskraft weiß vor allem schon Schubert diese melodischen Wirkungen zu steigern und auch hierin gegenüber den Klassikern, die nur sehr wenig von den tonartlich bestimmten Linienführungen abweichen, sogleich Helle, Farbigkeit und Leben in die Musik zu bringen. Als einzelner, aber höchst charakteristischer Beleg diene z. B. der Anfang des Liedes „Sei mir gegrüßt", das auch sonst harmonisch zu seinen interessantesten Kompositionen gehört:

No. 169.

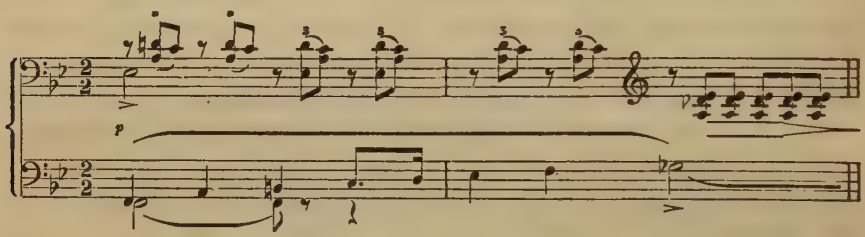


Die Töne cis und e im ersten Takt, ebenso das h im dritten Takt durchbrechen die tonalen Unterlagen und erstehen in ihren erhöhten Formen wie von selbst unter der Plastik, dem drangvollen Emporschwellen der Melodie und der ganzen hymnischen Stimmung dieses Liedes. Wenn man das Motiv mit den tonalen Durchgangsformen, also mit c und es, im dritten Takt mit b, dem gegenüberhält, so würde man sogleich eine farblose

Nüchternheit empfinden. Die Klassiker überkappten alles mit einer streng tonalen Gesetzmäßigkeit, während das romantische Temperament sich am wilden Emporschäumen der Bewegungskräfte freute.

Schuberts Harmonik ist bereits stark, stärker als bei den übrigen, ihm nachfolgenden Frühromantikern, von dieser Art linear bedingter Abweichungen durchsetzt, so daß sie bei Wagner zwar nichts neues darstellen, aber dennoch bei ihm bedeutende Steigerungen und Leichtigkeit in der Behandlungsart erfahren. Man vergleiche z. B. das Leitmotiv vom Anfang des II. Aktes im „Tristan“:

No. 170.



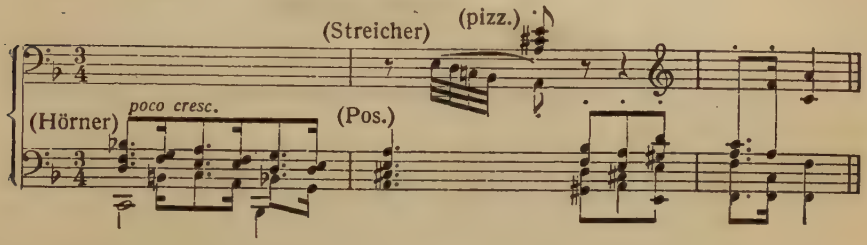
Die ansteigende Motivlinie des Baßes durchstreift das h, in Abweichung sowohl von der herrschenden Haupttonart, als von der speziellen Akkordunterlage dieses Taktes, die b verlangen würden, und zwar geschieht dies einfach unter der Kraft der linearen Dynamik, der aufwärts andrängenden Energie des Motivs, die sich in dieser Erhöhung des Tones plastischen Ausdruck schafft.

Im Grunde steht solche Abweichung der Stimmenbelebung von den tonartlichen Klanggrundlagen mit der Technik der Klangschattierung (vgl. S. 143 ff) in nahem Zusammenhange. Denn auch diese Abweichung beruht in einem Eindringen linearer Strebungen in ihrem kraftvoll auf- oder abwärtsweisenden Ausdruckswillen, nur sind diese Strebungen nicht wie dort als Spannungen in die Klänge selbst aufgenommen, sondern liegen in der geschehenden Bewegung, nicht als potentielle, sondern als kinetische Energie. Demnach sind solche Abweichungen im Lichte der Entwicklungsvorgänge in der Harmonik eine Vorstufe der Klangschattierung.

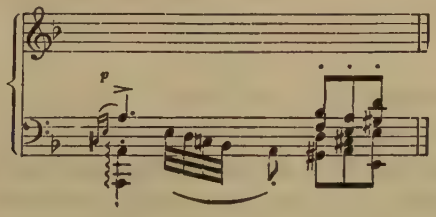
Wie stark aber diese verhältnismäßig einfachen Vorerscheinungen gesteigert sind, und in welchem Maße sich die Linien über tonale Gebundenheit hinausheben, zeigt sich erst, wenn chromatisch verschiedene Formen der gleichen Tonstufe gegeneinander zu stehen kommen. Hier wurde Wagners „Tristan" mit einem Fall folgender Art bahnbrechend:

(Aus der 2. Szene vom I. Akt.)

No. 171.



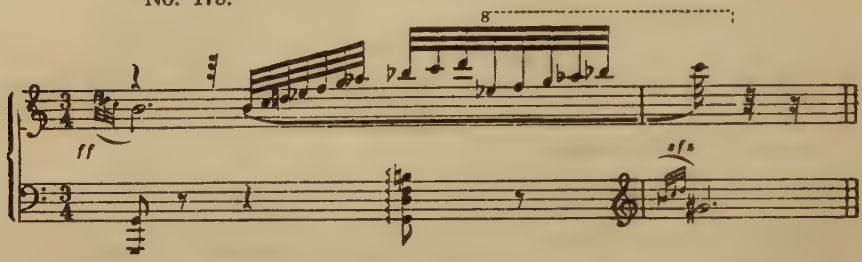
In der Energie der Abwärtsbewegung durchkreuzt im zweiten Takt die Linie der Streicher den von Bläsern intonierten Akkord, indem sie die Klangunterlage a—cis—e schlechtweg mit einem c durchstreicht. Die instrumentale Differenzierung trägt natürlich das ihrige zur Ermöglichung derart augenfälliger Abweichungen vom rein harmonisch-tonalen Gefühl bei. Bülow ändert z. B. mit Rücksicht auf den Klavierklang in seinem Auszug den Takt folgendermaßen ab:

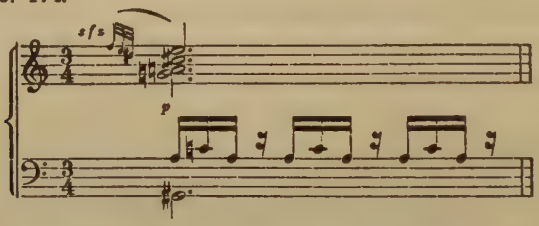
No. 172.

Besonders als Widerstreit im Terzton eines Dreiklangs ist diese Stelle hervorstechend; ein Beleg, wie die akkordlichen Rücksichten hinter die Tragkraft von Bewegungszügen zurücktreten können. Die Töne der melodischen Figur gleiten von

der Klangoberfläche ab, ohne in sie aufgenommen zu werden.

So kommt es auch, daß diese Erscheinung weitgehender Unabhängigkeit der Linien von den Klangunterlagen seit dem „Tristan“ eine bedeutende Fortentwicklung annimmt. Vgl. z. B.:

Richard Strauß, „Salome“ (aus dem Tanz):

No. 173.

Die Erscheinung ist hier noch verhältnismäßig einfach, indem Lauf und Akkord beide c-Moll angehören, nur die Linienbewegung mit dem b die Durdominante und ihre Terz h durchkreuzt.[1]) Zwei Takte zuvor bringt aber Strauß z. B. die folgende Stelle:

No. 174.

Hier ist wieder die motivische Energie Träger der Abweichung, die c gegen das cis durchsetzt.

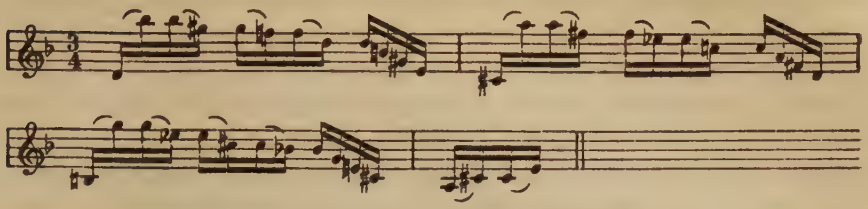
Wenn man jedoch hinter den harmonischen Satzstil der Klassiker zurückgeht, so kann man Erscheinungen dieser Art fast noch kühner schon bei Bach finden, z. B.:

---

[1]) Derlei bringt aber schon Bach sogar sprungweise; sein „Kleines harmonisches Labyrinth“ (Orgelw. Peters Bd. IX.) enthält z. B. im 38. Takt den Akkord fis-ais-cis-e, als Dominante von h-Moll; unter dem liegenden ais der Sopranstimme bringt der Baß ein a, das frei abspringt.

Ciaccona aus der Suite in d-Moll für Violine allein:

No. 175.

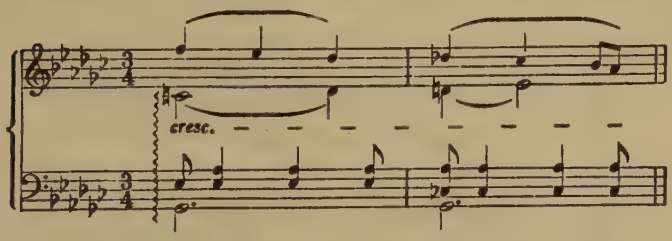


Hier greift die Violine mit den ersten Takttönen zur Ablösung einer in der Tiefe für sich heraustretenden Scheinstimme d—cis—h—a; in dieser steht aber das cis gegen ein c des Taktakkords, h gegen ein b; die selbständige Linienkraft setzt diese Töne gegen die Harmonien durch. (Zugleich ein Beleg, welche lineare Kraft bei Bach schon in den Scheinstimmen verborgen ist.)

Wie aber die Linien die Klangunterlagen mit harmoniefremden statt mit den akkordlichen Tönen öfters durchkreuzen, so gewinnen im romantischen Stil auch Melodiezüge untereinander gleiche Verselbständigung und Unabhängigkeit; z. B.:

Hugo Wolf „Mignon" (Goethe-Lieder, Bd. I. Nr. 9):

No. 176.

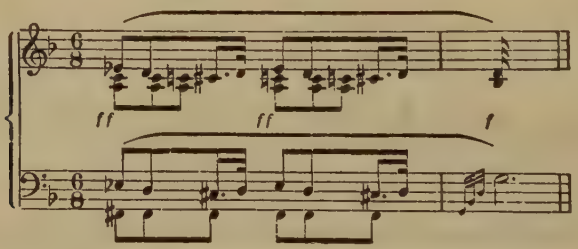


Die zwei Oberstimmen streichen mit des und d zugleich in der Abwärts- und Aufwärtsbewegung gegeneinander.[1])

[1]) Für den klassischen Stil läßt sich bezüglich der Gleichzeitigkeit verschiedener chromatischer Formen des gleichen Tones die Satzregel aufstellen, daß jene dann möglich ist, wenn einer der beiden Töne Akkordton, der andere akkordfremder Nebenton ist: Beethoven namentlich zieht aus dem harten Aufeinanderprallen solcher Töne äußerst kraftvolle Wirkungen, z. B.:

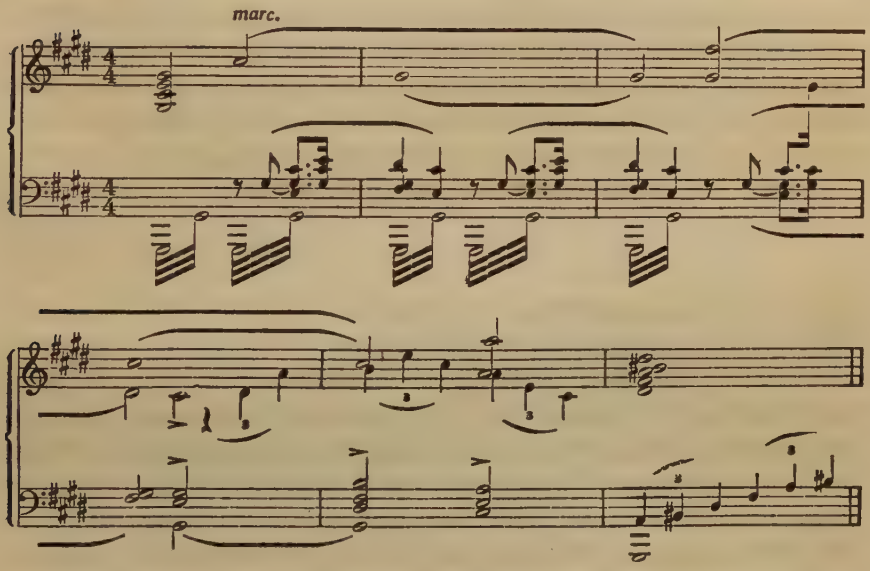
Die in der gestrafften melodischen Einheitsbedeutung eines Motivs erspannte lineare Energie zeigt ihr Uebergewicht über das Harmonische noch in einer anderen technischen Erscheinung; ungelöste Dissonanztöne werden etwa vom „Tristan" an eine immer häufigere Eigentümlichkeit, d. h., solche Töne, die der akkordlichen Unterlage nicht angehören und auch nicht nach der alten Gesetzmäßigkeit als Wechsel-, Durchgangsnoten usw. streng behandelt sind, sogar einer nachträglichen Auflösung öfter entbehren. (Es ist bekannt, wie Wagner neben allen übrigen Bekämpfungen stets auch auf den bezeichnenden Vorwurf „dilettantischer" Technik stieß.) An die Stelle der ängstlichen Abstützung auf den akkordlichen Untergrund tritt dessen Ueberwindung durch den immer stärker erfühlten linearen Zusammenhalt. Derartige Töne bleiben mitunter unaufgelöst hängen, springen frei ab, wie der instrumentale Stil längst vorher ihr freies Eintreten durchgesetzt hatte. Den bedeutungsvollen Durchbruch einer Entwicklung dieser Art zeigt Beispiel Nr. 75 im 7. Takt; zum Akkord Des^7 bleibt das d der Oberstimme ungelöst; die Einwirkung der motivischen Energie ist hier sehr deutlich, indem sich die gleiche Figur drei Takte hintereinander wiederholt.

Bei Wagner noch selten, findet sich diese Erscheinung später in ungemein gesteigertem Maße ausgebaut, vornehmlich durch Mahler, Strauß und Debussy, aber auch schon bei Grieg, der, man

No. 177.

c ist hier Akkordsept von D^7, cis tritt als Nebenton zu d in Reibungswirkung zu ihr. — Gegeneinander streichende Figurationsstimmen hingegen bringen auch schon dann bei den Klassikern zweierlei chromatische Formen desselben Tones zugleich, oder wenigstens nahe beieinander, wenn es die variablen Tonstufen des Moll sind, die im Auf- und Abwärtssteigen ohne „Querstandswirkungen" ihre abgeänderten Gestalten vereinigen konnten.

mag über seine versandete künstlerische Entwicklung denken wie man will, als Harmoniker unbestreitbar große Bedeutung hat. Ein melodischer Einheitszug, besonders wo er noch durch instrumental gesonderte Färbung abgehoben erscheint, trägt oft über ganze Tonreihen hinweg, die nach der älteren Gesetzmäßigkeit als ungelöste Dissonanzen über den Klängen hängend empfunden wurden, oft in mehreren Stimmen zugleich. Als eines der kühnsten Beispiele dieser Art kann das folgende aus der „Salome“ von Richard Strauß gelten:

No. 178.



In der Oberstimme liegt das machtvolle Motiv der Propheten-Quarten, in ansteigender Reihe cis-gis, fis-cis, a-dis, seine geschlossene motivische Kraft trägt es über die Akkordunterlage (cis-Moll), über der das fis (im 3. Takte) vollkommen frei und ungelöst hängt. (Das Motiv erfährt im Laufe des Werkes wiederholt eine derartige technische Behandlungsweise.) Man beachte auch im 4. Takt die freie Behandlung der Triolenstimme: d i s und a zur cis-Moll-Harmonie erklären sich als Vorausnahmen zum nächsten Akkord; ebenso in der ersten Hälfte vom 5. Takt cis und e.

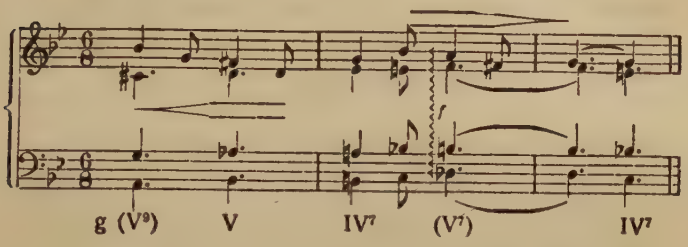
Aber gleichzeitig beginnt auch diese Entwicklung sich von der Bindung an motivische Energie zu lösen, ergreift bald auch freiere motivische Anklänge und greift schließlich mit dem erstarkten Gefühl für die Linientragkraft überhaupt auch auf freie melodische Züge über.

Daß nicht nur von einem verstärkten Vorbrechen, sondern bereits von einem Uebergewicht der melodischen Energie über die klanglichen Gesichtspunkte zu sprechen ist, zeigte schon im „Tristan"-Stil die gesamte Wandlung in der Dissonanzerscheinung überhaupt. Sie ließ in der Alterationstechnik das ganze erdrükkende Uebergewicht der linearen über die klanglichen Dissonanzwirkungen erkennen, ließ in manchen der besprochenen Fälle Oktaven zu dissonanten Vorhalten vor Nonen mit Auflösungswirkung werden. Und daß auch außerhalb von Alterationserscheinungen die melodische, insbesondere die motivische Energie die gesamten Dissonanzverhältnisse umstürzt, zeigte schon das Beispiel Nr. 168.

Aber im Zusammenhang mit dem gesamten Wiedererwachen der linearen Kraft steht zunächst schon die enorme Stimmenbelebung überhaupt, die durch Mittel- und Tiefenregionen der Klangzüge die subtile, bis in die zartesten Regungen sich verfasernde Stimmungskunst und Empfindung der Romantiker hervorrief. In ihren großen Steigerungen zeigt auch sie, wie die tonalen Klangverhältnisse unter den linearen Strömungen verfließen und ihre Kernfestigkeit verlieren. Man darf nicht übersehen, daß mit der beweglicheren Auflockerung der Klangoberfläche auch das Gehör, der Sinn für rein klangliche Harmoniewirkungen beweglicher wird, d. h., sich von den verfestigten Grundformen der Tonalität immer leichter löst. Dies geschieht aber vor allem dadurch, daß die Linienbewegung nicht nur in belebterem rhythmischem Bilde hervortritt, sondern die Akkorde unmittelbar durchdringt. Man betrachte z. B. als Steigerung von Harmonieentstellungen, wie sie als Beispiel hiefür aus dem „Tristan" schon in Nr. 32 angeführt wurden, die nachstehenden Takte von Grieg, die bei aller Klangdurchdringung durch Linienbewegung doch leichtflüssig klingen; und das ist das Bemerkenswerteste an ihnen, denn

solche Schreibweise ergibt sich sehr ungezwungen, sobald das Musikgefühl einmal auf dieses leichte und kraftvolle lineare Fluten eingestellt ist:

Grieg, (aus den „Norwegischen Volksweisen", Nr. 4):

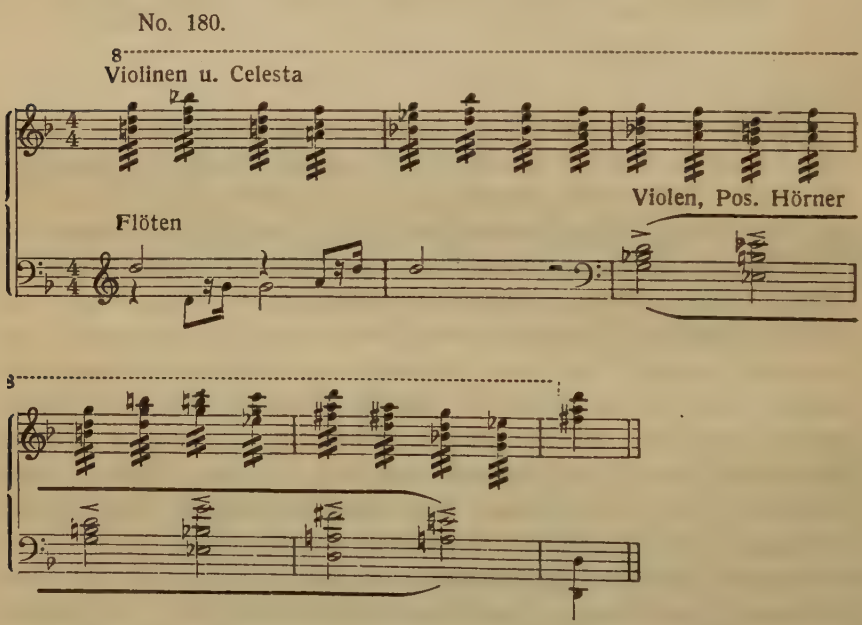
No. 179

Näher besehen, zeigt sich dabei der gar nicht einfache lebendige Vorgang folgendermaßen: die von den Stimmenströmungen überspülte, kaum mehr durch sie durchschimmernde Klangunterlage beginnt mit dem Nonenakkord auf a, der zweite Akkord ist ursprünglich d—fis—a; hiebei ist eine Stimme noch im Hineindringen ins a, nämlich das as (eigentlich gis), eine andere, der Baß, bereits im hinausdringenden Durchgang aus dem vorher intonierten a; auch der erste Akkord vom 2. Takt, (c—e—g—b) enthält eine Stimme, die aus dem b dringt (h), als Durchgang zum c, eine andere, die ins b dringt (a); zudem ein es als Durchgang ins e; der Akkord erscheint erst im dritten Achtel kurz in seiner reinen Form, liegt aber schon dem Taktanfang zugrunde. Der nächste Akkord heißt ursprünglich: g—h—d—f, wobei dem g in der Oberstimme erst obere (a) und untere (fis) Nebennote vorantreten, und d zu des alteriert ist. Der letzte Akkord ist wieder in reiner Form vorhanden, c—e—g—b. Die tonale Zusammengehörigkeit dieser Klänge in g-Moll ergibt sich aus der dem Beispiel beigefügten Funktionsbezifferung.

Derartige enorme Verschiebungen und Lockerungen der Klangverhältnisse durch die lineare Bewegtheit sind schon innere Vorerscheinungen, die gleichfalls zur Durchbrechung des harmonisch-tonalen Strukturgrundzuges hinausdrängen. Deutlich zeigt sich auch, wie die Spätromantik einer Unterwühlung

der harmonisch-homophonen Satzverhältnisse überhaupt entgegentreibt.

Aber die Idee der Stimmenbelebung greift andrerseits noch zu einer Technik aus, die über Einzelstimmen hinausgeht. Das Wachstum der melodischen Kraft äußert sich nämlich auch darin, daß die strömende Bewegung nicht nur Töne, sondern ganze Klänge zu geschlossenem Zuge mitreißt; (dies zeigt sich schon bei der Bewegungskraft der Sequenz.) Ein markantes Beispiel dieser Art zeigen die folgenden Takte:

Mahler, VI. Symphonie (aus dem I. Satz):



Hier sind schlechtweg zwei Klangzüge gegeneinander geführt, wie zwei kontrapunktierte Linien; nur erscheinen diese von Tonlinien zu Klanglinien vergrößert. Ihre Bewegungsenergie trägt über die einzelnen Akkorde mit allen ihren atonalen Reibungswirkungen hinüber. — So werden auch oft aus Nebennoten ganze Nebenklänge, aus Durchgangstönen frei durchströmende Harmonien, sogar aus Vorausnahmetönen ganze Voraus-

nahme-Akkorde, die in noch nicht verlassene andere Akkorde hineindringen.

Es ist ein Hauptzug der Entwicklung um das Wendejahr 1900, daß die Klangeinheit über den Einzelton hinaus bis zum ganzen Akkord anschwillt.

In dem zuletzt erwähnten Beispiel von Mahler ist die Wirkung noch leicht und flüssig, die Klangreize selbst (auch schon instrumental) sogar ins Impressionistische hinüberspielend. Aber oft entstehen ungeheure klangliche Härten, namentlich in der Entwicklung nach Wagner. Es dringen, wie früher dissonante Töne, mitunter ganze Klänge ineinander; in ihrem Zusammenprall liegt dann vor allem die Kraftempfindung. Schon das erinnert an das vorklassische polyphone Linienprinzip. Mit dem gereiften romantischen Musikcharakter dringt das lineare Energieempfinden wieder dermaßen aus dem Untergrund, daß auch in solchen Zusammenklängen der lebendige Wille, nicht der Wohllaut des Klangreizes zum Hauptinhalt werden kann. Und diese bedeutsame Erscheinung ersteht mitten aus einem Musikstil, der zugleich in höchste, gierige Klangsinnlichkeit gesteigert ist.

So kommt es schließlich auch, daß der in einer Reihe von Einzelmerkmalen verfolgte Prozeß einer aus dem harmonischen Satzstil wieder vorbrechenden Linienerhitzung über einen gewissen Wendepunkt hinaus leiten und bis an die Satzgrundlagen selbst greifen kann; die melodischen Strömungen können ein Uebergewicht erlangen, das für ganze Strecken hinsichtlich ihrer Klangfolgen und Klangformen bestimmend wird, sie werden das primäre Satzelement, wie sich innerhalb ganz kurzen Verlaufs schon im letzten freien Ausfluten der besprochenen Sequenz in Nr. 167 zeigte.

Vor allem ist daran zu erinnern, daß diesem Prinzip auch die intensive Alteration mit ihrer Auflösung in chromatische Linien entgegendringt; wie es dort aus den potentiellen Klangspannungen vorbrach, so führen ihm auch die erhöhten kinetischen Vorgänge entgegen, und eine äußerliche Gleichartigkeit ergibt sich zum Teil umso eher, als auch die kinetischen Energien ihre gesteigerten Spannungen vielfach, im „Tristan"-Stil sogar noch

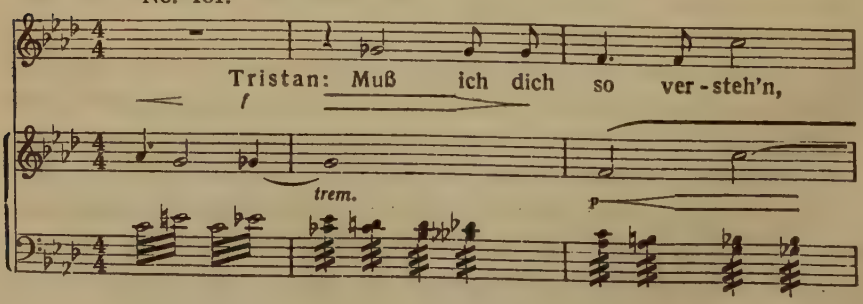
überwiegend, in chromatischen Bewegungsformen finden, an die jedoch diese Erscheinung durchaus nicht gebunden ist. Im Grunde vereinigen sich auch hier wieder zu breiter gemeinsamer Ausmündung zwei Entwicklungsvorgänge, die nur verschiedene Ausdruckserscheinungen eines gemeinsamen Grundvorgangs darstellen, nämlich des intensiven Hinabdringens vom romantischen Musikempfinden unter die klanglichen zu den tiefer erspannten energetischen Vorgängen. Sie schwellen nun von überall her, durch alle harmonischen Entwicklungslinien und Teilerscheinungen sich Bahn brechend, unter den Klängen auf, überfluten die tonalen Grundlagen, schließlich selbst die harmonischen Strukturgrundzüge und treiben beide bis über ihre Grenzen.

So gewinnen nun auch melodische Entwicklungen, wie sie ursprünglich Verselbständigungen auf dem Boden harmonischer Entwicklung waren, eigene Selbständigkeit; dies auch schon im „Tristan", wenn auch noch in verhältnismäßig kurzen und abgegrenzten Strecken. Es gibt eine Reihe von Bruchstücken, die gar nicht anders als aus diesem Gesichtspunkt zu erklären sind, während sie, so kraftvoll und farbenprächtig sie auch klingen, nach harmonischen Gesichtspunkten betrachtet oft ein ganz diffuses Bild zeigen würden. Wenige Hinweise mögen genügen.

In noch kleinerem Maßstab, aber sehr charakteristisch, enthalten die folgenden Takte ein lebendiges Stück von diesem Prozeß, zeigen die Linienzüge in Lösung von den Klangunterlagen und in Gewinnung des Uebergewichts:

Wagner, „Tristan", III. Akt, 1. Szene:

No. 181.



Hier löst sich für eine Strecke von zwei Takten frei fortströmende Bewegung ab, die nun ihrerseits die Stimmen in neue, nicht tonal aufzufassende Klangbilder treibt. Die Baßlinien durchstreichen motivisch den ganzen Gesang Tristans von der klagenden Weise in der Melancholie ihrer abwärtssinkenden Züge. Vom Akkord f V aus ergreifen sie alle Stimmen nacheinander und reißen sie mit sich fort, zunächst bis in den Anfangsakkord vom dritten Takt, der wieder den nächsten tonalen Akkord, f I darstellt; zwischendurch sind die Klangbildungen, (z. B. auch der Ces-Dur-Akkord des 2. Taktes) nur aus dem Fluß der Linien hervorgegangen und durchstreift. Interessant ist hiebei, wie im zweiten Takt die Melodie der Singstimme auf ges, also auf einem Tone einsetzt, der selbst aus der abwärts durchstreichenden Bewegung hervorgeht, nicht mehr aus der latenten klanglichen Unterlage wie bei bloßer Entstellung durch Durchgänge, Nebentöne usw. (vgl. in Nr. 32 das Festhalten der Singstimme an der Unterlage des D-Dur-Akkords); ein Beweis, daß den Melodiezügen selbst hier bereits, wenn auch für kurze Strecke, klangbildende Kraft zukommt, das Zusammenklangsergebnis wird selbst zur Grundlage, auf welche sich die Melodie der Singstimme stützen kann.

Es versteht sich von selbst, daß ungeachtet der Primärbedeutung der Linienbewegungen auch das Klangempfinden in seine Rechte tritt, (ähnlich wie z. B. auch bei der intensiven Alteration bei noch so starker Entstellung aus linearen Spannungen stets auch das Klanggefühl bei der Herausbildung der Akkordformen in hohem Maße mitspricht; aber das Verbindungsprinzip der Klänge ist in Stellen wie der letztangeführten kein tonales mehr, und darin liegt das Wesentliche. Soweit hier das klangsinnliche Empfinden über die streichenden Linienzüge eingreift, ist es die absolute Fortschreitungswirkung, die das Farbenspiel der Zusammenklangsfolgen leitet.

Schon von diesem Einzelbeispiel aus kann man sogleich erkennen, daß ebenso wie mit der Alteration (Auflösung in chromatisches Stimmenfließen) andererseits auch ein innerer Zusam-

menhang mit dem Bewegungsprinzip der Sequenz vorliegt, wie er schon in dem kurzen letzten Stück von Nr. 167 hervortrat. Schon technisch fällt zunächst eine Gemeinsamkeit mit der Sequenz auf, indem auch solche aus frei streichender Linienbewegung gebildete Klangreihen beiderseits an ihren Enden tonal verkettet sind; sie nehmen ihren Anfang von einem der Tonart zugehörigen Akkord, um von diesem aus völlig frei unter der Kraft tragender melodischer Strömung, oft bis in weite Fernen abschweifend, die Tonart zu durchbrechen, schließlich aber an irgend einer Stelle wieder sich zu einem solchen Akkord zu sammeln, an welchen wieder tonal angeknüpft wird, sei es in der Ausgangstonart oder in einer neuen. Wichtiger ist aber der tiefer liegende Entwicklungszusammenhang mit der Sequenzidee; sie ist verallgemeinert und ins Uferlose verbreitert. Bei ihr trat die lineare Strömung als das treibende Moment so in Erscheinung, daß ein bestimmtes Motiv oder melodisches Bruchstück ruckweise, unter Durchbrechung der Tonalität, auf- oder abwärts verschoben werden konnte; hier hingegen erscheint auch noch der in sich geschlossene Zusammenhalt eines solchen sequenzierenden Motivs aufgesogen; die melodische Energie ist demnach in noch freierer Weise am Wirken, sie durchsetzt im ununterbrochen durchtragenden Zuge die Entwicklung und reißt sie aus jeder akkordlich bedingten Tonartsverkettung, die erst wieder ansetzt, wo der starke Atem der mit sich forthebenden Melodie ausgeströmt ist.

Das Moment der klangbildenden und klangverändernden Bewegung ist aus der Sequenzidee herausgelöst und selbständig verwertet; es ist ein Fortschreiten von der abschnittweisen Rückung zu kontinuierlichem Weiterfließen. Wie die Alteration und alle sonstigen Erscheinungen fortschreitenden Bewegungsausbruchs sind eben auch die Sequezen nur einer der Teilwege, durch sich die gleiche Grundströmung an die Oberfläche hindurchzwängt.

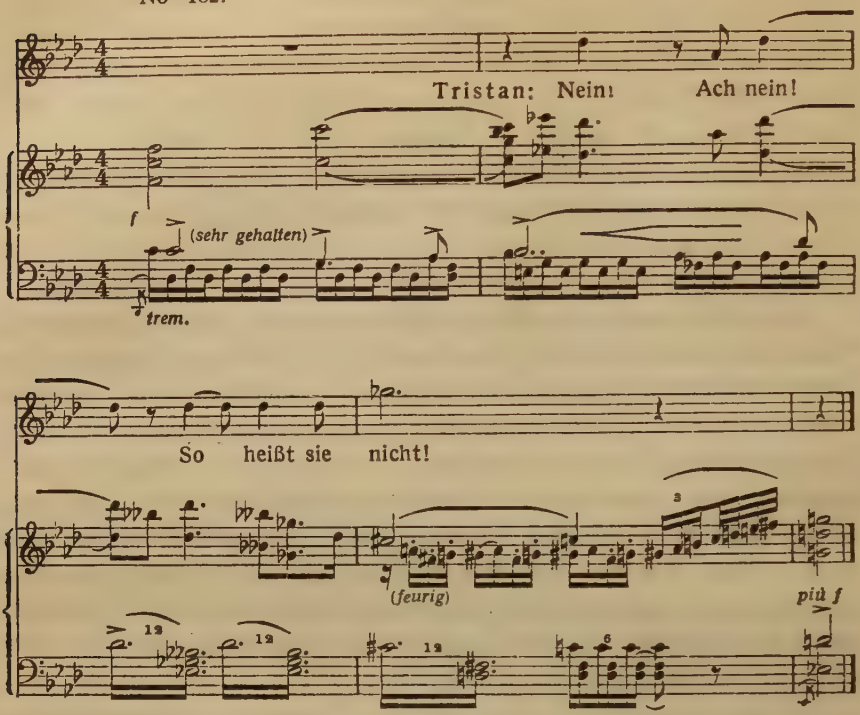
Die Beachtung dieses Zusammenhanges mit der Sequenz ist deswegen von gewisser Bedeutung, weil historisch gerade in ihr eine vereinzelt gebliebene Erscheinung tragenden und durch-

brechenden melodischen Uebergewichts sich auch in der Zeit des ausgeprägt tonal-homophonen Satzstils erhalten hatte; aus der älteren Epoche einer überhaupt melodisch gerichteten Empfindungsweise wurde sie gleich in die Anfänge des Klassizismus mit herübergenommen, wo sie, zunächst wie in spielerischer Abwechslung, die sonst herrschenden Grundlagen des rein harmonisch bestimmten Satzes durchbrach; in ihr blieben aber die wirkungskräftigen Elemente verspürt, von denen eine freiere, durchgreifendere Entwicklung wieder ansetzen konnte.

Das Bild eines derartigen Uebergangs in der Satzstruktur zeigt die ganze Klage Tristans im III. Akt über die traurige Hirtenweise (anfangend von den Worten Kurwenals: „Noch ist kein Schiff zu seh'n!"). Der Grundriß einer harmonisch-tonalen Unterlage im großen liegt, wenn auch teilweise nicht mehr leicht erkennbar, vor, aber er ist in Auflösung begriffen durch das vordringende Uebergewicht linearer Züge, die streckenweise als das leitende Moment zu primärer und satzbildender Bedeutung gelangen, aus der selbst erst die Klangfolgen sich ergeben. Gleich anfangs erscheint die noch einfache tonale Klangreihe von der melodischen Strömung ergriffen, die in ihrem chromatischen Abwärtsgleiten stetig stärker als ein Hauptmotiv herausdringt. Unter diesem gerät erst die gesamte Orchestertiefe allmählich ins Wanken, bis die hinabrollenden Bäße mehr und mehr auch die weiteren Stimmen zu sinkender Bewegung mitreißen, sodaß diese schließlich auf ganze Strecken die ursprünglich tonal gegründeten Klangfolgen selbst vom festen Grund und Boden ablöst und in rein melodisch bestimmte Fortschreitungen drängt. Tonal ineinandergekettete Klangfolgen erscheinen nur mehr bruchstückweise, wie zusammenschmelzende Reste gefestigter Massen auf jenem Strome schwimmend, der sie trägt, treibt und überspült. Hier erkennt man die auflösende Macht der wieder zu satzbildender Eigenbedeutung entfesselten melodischen Energie.

Das Motiv der abstreichenden Bewegung schwillt z. B. in den folgenden Takten aus diesem Teil zu einem Abwärtstreiben ganzer Klänge:

No 182.



Der erste Takt ist noch tonal, f VI, ebenso der Beginn des zweiten f V, von da ergreift der Zug zur Tiefe die ganzen Akkordfortschreitungen und strömt über die Klangform d e s-Moll durch die Form es-ges-heses-des (Hereinspielen des motivischen Einleitungsakkords vom Vorspiel!), diese Klangbildung wird unter enharmonischer Abänderung in sukzessivem Weiterströmen der einzelnen Stimmen bis in die Form d-fis-a-c geleitet, und in dieser fängt sich wieder ein harmonisch zusammenhaltendes Teilstück, indem sie als Dominante gefaßt wird und unter Trugschluß einen Neuansatz in g-Moll einleitet; (dieser Neuansatz bringt aber zunächst die gleiche Folge in s e q u e n z i e r e n d e r Wiederholung, um einen Ton höher gerückt, steht also gleichfalls in melodisch bedingtem Verhältnis zum Vorangehenden.) Zwischen all den einzelnen auf diese Art durchstreiften Klangformen tonale Verhältnisse in theoretischen Formeln zu rekonstruieren, wäre

grundsätzlich falsch, (wie bei der Auflösung der Harmonik in absolute Fortschreitungswirkungen), auch da, wo die Klänge zufällig tonal einander nicht sehr fremd wären; denn wenn dies auch selbst bei tonal entfernten mit einigem Geschick immer möglich sein wird, so ist doch auch hier die Grundlage und der Entstehungsvorgang nicht die akkordlich-tonale Verbindung, sondern ein Prinzip, welches diese aus den Angeln gehoben und überwunden hat, sei es auch hier nur auf kürzere Strecken zwischen tonalen Gerüstakkorden.

Daher sind dies im „Tristan" nur erst Anfänge und Ansätze, die aber deutlich die Spannkraft einer unter der Oberfläche andrängenden Entwicklung erkennen lassen. Sie führt zu neuen Wegen, welche an den „Tristan"-Stil anknüpfend die moderne Symphonik, neben ihr am deutlichsten die Kammermusik fortsetzt und weiter ausbaut, die mit ihrer verfeinerten Struktur von jeher der Linienselbständigkeit entgegenkam. Die Entwicklung, die sich hier öffnet, ist auch heute durchaus noch nicht abgeschlossen; auf die Erkenntnis ihres Grundzuges und der in ihr wirkenden Kräfte kommt es allein an. Auch daß bei Wagner selbst ein primäres, satzbildendes Uebergewicht der Linien nur auf kurze Strecken beschränkt vorbricht, bleibt bedeutungslos gegenüber der Wende selbst, die damit im großen, jahrzehntelangen Losringungsprozeß der Romantik von den klassischen Satzgrundlagen überschritten ist. Wie stark und spannungsvoll es in der ganzen Musik, mag sie auch in ihrem größten Teil noch rein harmonisch fundiert sein, zu dem Uebergewicht der melodischen Energie hindrängt, zeigt sich vor allem an der großen Zahl der technischen Einzelzüge, die alle dahin leiten. Das krisenhafte Hinstreben zu ihm gibt dem Harmoniestil in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts seine eigentliche Charakteristik.

Aber das ganze Erstarken und Ausfluten der Bewegungskräfte vollzieht sich hier in völlig anderen Formen und in durchaus anderem Satzbild, als es bei der vorklassischen linearen Polyphonie vorliegt; es ersteht aus dem Gefüge der klassisch-harmonischen Setzweise und ist in seiner Entwicklung als deren Ueberwindung, als Wiederausbruch der Bewegungs-

energien zu verstehen.[1]) Diese wirken sich nicht in den mehrfachen melodischen Zügen einer linearen Kontrapunktik aus, wie in der Epoche bis zu Bachs Tod, sondern in der Art, die aus dem Vorgang erneuten Empordrängens von den Tiefen unterhalb der ausgeglichenen, satzbeherrschenden harmonischen Anlage gegeben ist: teils als ungeheure Steigerung ihrer potentiellen Umformungen (Alteration, Brechung und Erhöhung des harmonischen Farbenspiels), teils in den kinetischen Formen als das Wiedererschwellen der melodischen Erscheinungen, das an die tragenden und eindämmenden Umrisse des Klanggefüges schlägt und sich bis zu satzsprengendem Uebergewicht steigert.

Der linear-polyphone Stil Bachs war die Gipfelung einer jahrhundertelangen Epoche, die von primärer Bedeutung der Linien ausging und in der gleichzeitigen, möglichst freien und unbehinderten Entfaltung melodischer Stimmen den Grundwillen seiner Anlage bewahrte; innerhalb von dieser war nach einer langsamen, kreuz und quer tastenden, im ganzen jedoch durchaus einheitlichen Entwicklung das akkordliche, allmählich auch das tonale Harmonieempfinden gereift; aber auch die vollendete Kontrapunktik Bachs und Händels, die zugleich ein Höchstmaß klangprächtigster Harmoniewirkungen aus sich erstehen ließ, gab diesen Grundzug nicht auf, die linearen Strömungen bleiben (soweit nicht die geringere Zahl der harmonisch fundierten Sätze in Betracht kommt) in der Polyphonie Träger der technischen Entwicklung, über deren Zusammenklangserscheinungen ausgleichend das vollgereifte Harmonieempfinden übergreift. Wenn bis

[1]) Als ein vereinzeltes Symptom für das Neuerwachen linearen Empfindens ist es nicht ohne Interesse, daß Chopin sogar wieder einstimmige Sätze schreibt; das Finale seiner Klaviersonate in b-Moll op. 35 und das kürzere Präludium in es-Moll (aus op. 28) sind Klaviersätze, die nur in Oktaven, ohne Akkorde, eine einzige Melodie ausspinnen. Zu Bachs einstimmigen Werken für Violine und Cello bestehen im übrigen allerdings die denkbar größten Stilgegensätze; auch beruhen Chopins Versuche im wesentlichen auf akkordlichen Zerlegungs- und Füllwirkungen, unter starker Abstützung auf die Pedalisierung, doch auch das Heraustreten von Scheinstimmen ist bemerkenswert, wenn auch im wesentlichen auf Melodie- und Baßtöne beschränkt und weder der Stärke noch der ganzen Art nach mit denen Bachs zu vergleichen. — Auch unbegleitete Melodien wie das Seemannslied und die klagende Weise im „Tristan" sind in dieser Hinsicht beachtenswert.

zu Bachs und, wenn auch schon in geschwächterem Maße, Händels Stil die nordische Polyphonie sich als Bollwerk gegen die renaissancehaften, klangfrohen italienischen Stilmomente erhielt, so beruht der lebendige Innenvorgang, aus dem auch die lineare Kontrapunktik technisch zu verstehen ist, der ganze psychische und organische Inhalt der Musik in der Erfassung dieses Prozesses; es ist ein Emporwachsen der Kunst aus dem Boden der Linienpolyphonie und nordisch-mittelalterlichen Weltempfindens, das aus dem Geiste der Renaissance Lebenselemente in sich aufnimmt, die dem Klassizismus entgegentreiben, harmonische und klangfrohe Durchsättigung, zugleich Annäherungen an den organischen Rhythmus seines erdfrohen Empfindens; aber Boden und Wurzel der ganzen Kunst- und Satzstruktur bleibt die lineare Grundeinstellung. Mit Bachs Tod (1750) aber löst sich der B o d e n dieser Kunst, die mit der Generation seiner Söhne zusammenbricht, und die harmonisch-rhythmischen Satzelemente werden Grund und Unterlage der Technik wie des Empfindens (nach einem seltsamen Uebergangsstadium, das die weitauswirkende, dämonische Linienkunst in ein manieriertes Formelspiel der „galanten" Künste absorbiert). Der Gegensatz, der den Klassizismus von Bachs Polyphonie sondert, geht von Grund auf durch den ganzen Musikstil, alle seine Elemente ändern sich mit dem Durchbruch ganz anderer stilpsychologischer Grundlagen.

Es entstand die harmonische oder „homophone" Schreibweise, die eine herrschende Melodiestimme vortreten läßt, und die übrigen Stimmen als harmonische Unterlage zusammenfaßt. Vom musikalischen Urphänomen der melodischen Linie aus betrachtet, stellen sich der polyphone und der klassische Satzstil als zwei verschiedenartige, riesenhafte Vergrößerungen von ihr dar: wie aus der einstimmigen Linie das Streben nach einer Steigerung ihrer Spannkräfte ins Mehrfache zur melodischen Polyphonie geführt hatte, so schwillt die einfache, einstimmige Melodie zur Strömung der Homophonie aus dem entgegengesetzten Streben, mehr das klangsinnliche Moment der Linie zu steigern, von Tönen zu Akkorden, und eine Melodie der Klangzüge erstehen zu lassen. Die Gegensätze der beiden Satzstile beruhen daher in der ganzen innern Entwicklung

wie in den ästhetischen Grundbedingungen; im Phänomen der Melodie sind beide Momente, das energetische wie das klangsinnliche, in ihren einfachsten Formen gegeben, der einstimmig-lineare Zug und die erklingenden Töne, die ihn andeuten.

In der harmonisch-homophonen Schreibweise des Klassizismus fand alle übrige melodische Verzweigung und Belebung Boden und Anlehnung, technisch in das zu primärer Bedeutung erhobene Akkordgefüge eingewoben. Die ausgeglichene Dreiklangstonalität, die in ihren klarsten und einfachsten Formen daher gerade die Anfänge des Klassizismus (Haydn—Mozart) kennzeichnet, birgt damit bereits die Keime zu ihrer Entstellung von innen heraus. (So wie sie bereits in ihrem technischen Grundelement, der konsonanten Dreiklangsform, die verborgen erspannten, lebensvollen Ansätze der unterklanglichen Bewegungsenergien enthält.) Und von hier aus setzt das neue innere Anschwellen an, das in die romantische Entwicklung hineinleitet. Schon in der wechselnden Verteilung der herrschenden Melodie auf verschiedene, auch mittlere und tiefe Satzstimmen, die sich gleichzeitig mit erhöhtem Spiel der Stimmenbelebung ergibt, entsteht der (von Beethoven, vor allem in den Streichquartetten, voll ausgeprägte) „durchbrochene Stil", dessen Name bereits auf einen neuen Ausbruch der linearen Strömungen hindeutet. Von einer verhältnismäßig sehr kurzen Periode enormer Abschwächung und Zurückdrängung durch einen klangfrohen, mitunter sogar klangspielerischen Zug in der Musik, ferner durch die Ablenkung auf die rhythmische Form des Bewegungsausdrucks löst sich mit der wieder den unbewußten Lebenstiefen zugekehrten romantischen Empfindungsweise neue Regung unter den Klängen; durch alle die sichtbaren und verborgenen Wege durchdringen nun die Harmonik ihre gärenden Lebenssäfte.

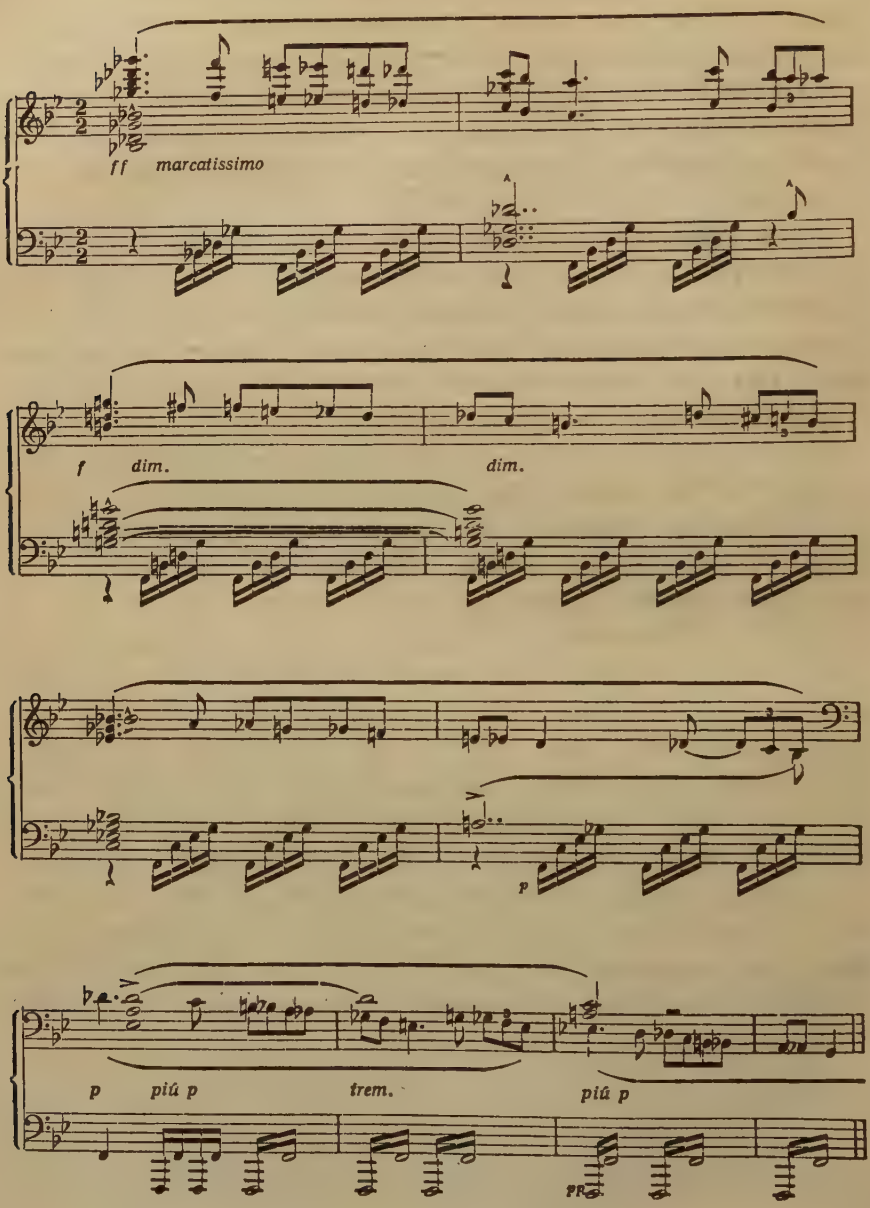
Wenn nun neben allen übrigen hierdurch bedingten Wandlungen im Harmoniestil, den potentiellen wie den kinetischen, auch die melodische Stimmenbelebung wieder zu höchster Kraft, teilweise sogar später bis zu primärem Uebergewicht vorbricht, so bleibt stets der Vorgang der Losringung und Wiederüberwindung vom harmonischen Untergrund sowohl stilistisch wie

technisch das Charakteristische. (Alle die zuletzt besprochenen Unabhängigkeitserscheinungen der Melodie von harmonischer Unterlage finden sich daher auch bei Bach schon in bedeutend höherem Maße, den anderen Grundeinstellungen der Satztechnik entsprechend, aber nicht in den gleichen Formen und von Grund auf anders zu verstehen; ihr Wiedererscheinen in der Romantik ist denn auch nicht als Fortsetzung der Bachschen, sondern als Wiederentwicklung aus der harmonisch-homophonen Satztechnik zu verstehen.)

Vor allem darf man auch nicht glauben, daß die Themenkombination eine wirkliche Rückkehr zur Technik der vorklassischen linearen Kontrapunktik bedeute. Gerade hier liegt bei Wagner kein Ausströmen der Linien bis zu primärer, satztragender Kraft vor, wie es mitunter auf kurze Strecken zutage tritt. Vielmehr entsteht eine Mehrstimmigkeit, die polyphonische Züge noch auf durchaus harmonischer Grundlage annimmt. Bei der Kombination mehrerer Leitmotive z. B. ist in technischer Hinsicht die harmonische Entwicklung wie auch in der Gesamtwirkung der tragende Untergrund, dem sich alles innere motivische Leben einfügt; es ist eine in gerader Entwicklungslinie liegende Weiterausbildung vom „durchbrochenen Stil" Beethovens. Am häufigsten werden Motive verschiedener Größe zusammengestellt und hiebei ist der typische Weg der, daß in die Akkorde des größeren Motivs ein kürzeres eingeflochten ist, das sich mit seinen schnelleren und schmiegsameren Bewegungen durch diese hindurchschlingt, ohne daher auf die Harmonisierung der größeren ändernd einzuwirken. Derlei liegt z. B. in dem ersten der Nr. 182 angeführten Takte vor, wo in die Anfangsunterlage vom Motiv der klagenden Weise, f VI—V, in einer Mittelstimme das Tagesmotiv eingefügt ist (c-g-as-b). Als typisch kann ferner eine Themenkombination wie diese gelten:

Wagner, „Tristan“, II. Akt, 1. Szene, (Verlöschen der Fackel)-

No. 183.



Die großen Blechbläserakkorde bringen das Todesmotiv (vgl. Nr. 39), ganztaktig fortschreitend, dazwischen streichen in den Holzbläsern die leichten, absteigenden Nachtmotive der Oberstimme.

Doch auch bei Kombinationen von Themen annähernd gleicher Größe, die nicht gerade in solcher Einflechtung des kleineren in ein weitgebreitetes beruhen, ist das Grundgefüge durchaus die Akkordfolge, der die thematischen Linien eingeschmiegt sind. Wenn auch mit solcher motivischer Linienzusammenstellung das homophone Prinzip dadurch von innen wieder überwunden wird, daß das Vorherrschen einer einzigen Hauptstimme durchbrochen ist, so liegt der durchgreifende Unterschied, ja Gegensatz zur melodischen Polyphonie vom Stile Bachs, auch abgesehen von der geringeren Zahl selbständiger Stimmen, in der ganzen technischen Arbeitsweise; hinter den äußerlichen Gemeinsamkeiten liegen nicht nur graduelle, sondern qualitative Unterschiede. Auch liegt der wesentlichste Ausdruck des allgemeinen, gerade im „Tristan"-Stil elementar und krisenhaft durchgreifenden Wiederausbruchs von Bewegung aus den Klängen gar nicht in der großen Zahl gleichzeitig zusammengefaßter Themen. Hierin gingen überdies, die rein technische Seite ins Auge gefaßt, Bruckner und Richard Strauß über Wagner hinaus, um von Reger gar nicht zu sprechen, der in vielen Werken von der unmittelbaren Wiedergewinnung der polyphonen Strukturzüge Bachs auszugehen strebt, ihnen auch teilweise (namentlich in den Orgelwerken) in genialischer Weise nahekommt, und der überhaupt nur in Teilen seines Schaffens und sehr bedingt den Romantikern beizuzählen ist. Uebrigens ist auch bei Wagner selbst die Kombination von Themen in den „Meistersingern", auch in der „Götterdämmerung", reicher und weiter gediehen als im „Tristan", sowohl an Zahl der gleichzeitigen Themen als überhaupt an Häufigkeit.

Umso durchgebildeter ist im „Tristan" das gleichzeitige Spiel freierer motivischer Linien, die von Leitmotiven zwar abgeleitet sind, sie auch inhaltlich andeuten, ohne sie aber in ihren festen Formen selbst zu bringen. Und das ist im Grunde von noch weitertragender Bedeutung, wie noch im Zusammenhang mit

der unendlichen Melodie erkennbar werden wird. Auch für die Folgezeit wurde diese Technik stetiger, fließender Motivübergänge eine wesentliche Förderung vom Wiedererstehen eines polyphonischen Stils aus harmonischer Grundlage, das aus einem Teil zeitgenössischen Schaffens deutlich als Ziel und Forderung herausspringt.

Das Bemerkenswerteste an der ganzen, der innern wie der historischen Entwicklung der Romantik ist, daß alle diese Erscheinungen gleichzeitig mit der enormen, bis an die Extreme gehenden Zuspitzung zu klangsinnlichen Wirkungen durchdringen. Im Kampf schwankenden Uebergewichts heben sich schon von den einfachsten Grunderscheinungen an die Konzentrierung auf die klangsinnlichen und auf die energetischen Elemente der Musik als zwei Entwicklungsströmungen heraus, die zu gegensätzlichen Extremen hinstreben. Wenn sie auch, wie es im Wesen der Musik liegt, nie von einander zu lösen sind, so ergeben sich sowohl in der Technik wie hinsichtlich der verschiedenen harmonischen Stilrichtungen die stärksten Schwergewichtswechsel in der Konzentration auf eine dieser beiden Empfindungsrichtungen. Zwischen zwei Entwicklungspolen spannt sich die gesamte Harmonik zur weiten Umkreisung ihrer Entfaltungsmöglichkeiten aus. Aber auch alle einzelnen Erscheinungen der Harmonik tragen die Fähigkeit in sich, bald ihre energetischen, bald ihre klangsinnlichen Inhalte stärker zur Geltung kommen zu lassen und so dem breiten Grundcharakter ganzer Stilrichtungen Spielraum und Ausdruck zu geben. Die klanglichen Normen bedeuten um so weniger, je stärker die energetischen Spannungen durchbrechen. Darin liegt die ganze Zufälligkeit der äußeren Formen und schließlich auch der Grundzug aller verschiedenartigen Versuche, die sich bewußt über sie hinwegzusetzen streben. Schon rein technisch können in der Harmonik, durch alle Stilepochen hindurch, für die Verträglichkeit von Zusammenklängen zwei Momente maßgebend sein, entweder die Energie, welche (in kinetischen oder in potentiellen Spannungen) über sie hinwegträgt, den Willen über den Klang hervordrängt, oder die klangsinnliche Verschmelzung.

Ueberall vollzieht sich die Ausströmung von Spannung in Klang, das Grundphänomen der Musik, als ein Kampf; die Klänge sind Materie, Widerstand der Energien. Aus Wille und Widerstand ergibt sich das gesamte Phänomen der Harmonik. Melodie ist fließende Willensbewegung, der Akkord ihre Hemmung und der hiedurch hervorgerufene Spannungszustand; im Wellenspiel der Klangzüge und ihren fließenden Uebergangsreizen liegen die Ausstrahlungen und farbigen Reflexe, welche im Emporschlagen an die klangsinnliche Oberfläche als ihrem Widerstand die musikalischen Energien finden; von unten auf dringend erzeugen sie das grenzenlose, unruhige Spiel von Kreisen und unzählbaren Teilwellen. Für die Auswirkung der Energien haben, von den kleinsten Erscheinungen bis in die Gesamtverhältnisse der Satztechnik, die Klänge eine hemmende Bedeutung, — diese Hemmung stets im Hinblick auf den Kraftvorgang selbst aufgefaßt, nicht auf die künstlerische Wirkung; denn diese beruht gerade in der Intensität dieses Kampfes zwischen drängenden Energien und Widerstand der Materie, und seine Stärke ist das erste Merkmal künstlerischer Gestaltungskraft und innerer Spannung. Hier liegt aber vor allem auch das ganze Problem des Kontrapunkts wie der Harmonik, letzten Endes auch der Formenkunst. Die gesamte Musiktheorie ist die Lehre von den Widerstandsformen, von den Hemmungsbildungen gegenüber der entfesselten Auswirkung der Gestaltungsenergien. Sogar die Rhythmik ist eine ihrer Abgrenzungserscheinungen.

Als das Wesen der Romantik trat von den Wurzelerscheinungen der Harmonik an das riesenhaft gesteigerte Gegen- und Ineinanderwirken der beiden, zu Gegenpolen hinstrebenden Entwicklungsströmungen hervor. Daß man von allen Seiten her auf die gleichen Grundzüge kommt, zeugt von der Einheitlichkeit romantischer Harmonieentwicklung. Diese innere Spannungserhitzung gab den Aufbau ihrer ganzen Satztechnik und läßt nun bis über die unabgrenzbaren Ausmaße der tonalen Entwicklungslinien die gleiche Spaltung weiterverfolgen, die im Blick auf die Einzelprozesse schon der vorige Abschnitt erkennen ließ; sie bedeutet aber nicht bloß den historischen wie den technischen Entwicklungsprozeß der

Romantik aus dem Klassizismus, sondern auch ästhetisch eine innere Spaltung in gemeinsam umspannte expressive und impressive Grundzüge, wie sie schon im ersten Akkord des „Tristan" verborgen liegen, aber auch schon in den konsonanten Grundakkorden der Harmonik überhaupt.

Sechster Abschnitt.

Impressionistische Züge.

Erstes Kapitel.

Wesen und Begriff des musikalischen Impressionismus.

Der große innere Polarisationsprozeß, der die Innenspannung der romantischen Musik gleichzeitig zu einer Steigerung der energetischen wie der klangsinnlichen Momente treibt, führt zu einer Reihe von Eigentümlichkeiten, sowohl technischer als ästhetischer Art, deren eigentliche Bedeutung erst im Lichte weit übergreifender, zusammenhängender Entwicklungen klar wird. Aus ihnen ging bereits hervor, daß nicht bloß die Richtung auf das Lineare, sondern auch die als ihr Widerspiel entstehende, im Sinnenglanz ausschweifende Klangphantastik in ihrer gesteigerten Auswirkung auflösend an den inneren Grundbedingungen der Tonalität ansetzt. Deren Zersetzung ergab sich mit der Betonung des Farbenprinzips ebenso hinsichtlich der Klangzusammenhänge wie hinsichtlich der Dissonanzenverschmelzung in den Klangformen. In allen bisher erwähnten, auf den Klangreiz gerichteten Grundzügen liegen die Keime einer Entwicklung, die unendlicher Weitungen fähig und heute noch in vollem Flusse ist.

So führt überhaupt die Konzentration auf das Klangsinnliche in der Harmonik zu neuartigen Grundzügen für die absolute Gestaltung wie für die Relativität der Akkorde und leitet zu einem Musikstil, der im Vergleich zur ausgeglichenen Klarheit der klassischen Tonalität wohl getrübte Bilder und Wirrnis zu zeigen scheint, aber sich durchaus an dem Gesetz einer logischen, vor-

bestimmten inneren Entwicklung herausbildet und daher von dem Augenblick an klare Züge und gerade Linien aufweist, wo die Beobachtung nicht mehr mit zu kleinem Maßstab operiert, sondern den breitumfassenden Entwicklungszug festhält; Auge und Ohr haften dann nicht mehr an der Verworrenheit des einzelnen Bildes, sondern wissen in die entsprechende Ferne zu treten, aus der sich Zersprengtes und Zersplittertes wieder zu Ganzem sammelt.

Einseitige und extreme Ausprägung dieser Entwicklungsrichtung leitet zur eigentümlichen Erscheinung einer musikalischen Impressionistik, wie sie zugleich mit den entgegengerichteten Betonungen einer Expressionskunst in den letzten vier Jahrzehnten der Musik zur bewußten und berechneten Ausgestaltung kam. Der historische Vorgang ist demnach der, daß die gleichzeitige Innenströmung der Spätromantik gegen die beiden Entwicklungspole der Musik schließlich auch dahin führt, bald das eine, bald das andere dieser Extreme in seinen Wirkungen mehr für sich herauszufassen und unabhängig zur Ausreifung gedeihen zu lassen. Die Anfänge und Entstehungsformen dieser Strömungen, die ganz aus dem Wesen und der Technik der romantischen Musik hervorgehen, sind umso klarer zu übersehen, wenn man zunächst zu den extremen Ausprägungen vorausgreift.

Die Ausartung der Begriffe von Impressionismus und Expressionismus zu Schlagwörtern hat hier bereits viel Unheil gestiftet, vor allem die Erscheinungen geschieden, ohne andrerseits ihren engen Zusammenhang sowie dessen historische und innere Bedingtheit als Wesen und Wurzel herauszukehren, und mehr verwirrt als geklärt, in der Musik nicht anders als in Literatur und Malerei; denn die Romantik treibt in allen Künsten zu den analogen Ausdruckserscheinungen der gemeinsamen kunstpsychologischen Grundvorgänge. Was jene beiden ästhetischen Willensrichtungen kennzeichnen wollen, drückt ihre Bezeichnungsweise nur sehr allgemein aus; wie die expressionistische höchste Steigerung des Ausdrucks, so erstrebt die impressionistische höchste Konzentration der Kunst auf die Darstellung vom unmittelbaren Eindruck der Dinge: die Steigerung der Darstellung über die Dinge selbst zur rätselhaften Fülle ihrer

wirkenden Erscheinung, zur Gesamtheit ihrer Eindruckswirkung ist der Kerninhalt aller Impressionistik in der Kunst, und vom Eindruck selbst hebt sie wieder das Rätselhafte, das über sinnliche Greifbarkeit hinausgeht, als den eigentlichen Darstellungsgehalt heraus. Schon das zeigt den Impressionismus als Steigerung, ja als eine charakteristische Erfüllung romantischer Blickweise, freilich nicht als die Erschöpfung ihres Ausdruckswillens.

Nur darf man — wozu die Schlagwörter vor allem verführen — diese beiden Gegensätze in der Musik nicht dahin mißdeuten, als würden impressionistische und expressionistische Momente einander ausschließen; das Gegenteil hievon zeigt schon die ganze innere Entwicklung der Romantik, die sich zwar aus einer Spaltung zu beiden Willensrichtungen ergibt, sie aber gleichzeitig umfaßt und darin eben den Ausdruck ihrer großen inneren, oft bis ins Fieberhafte erhitzten Spannungen findet. Richard Strauß etwa einseitig als Impressionisten oder Expressionisten zu bezeichnen, wäre ganz unzulänglich und falsch, trotzdem die beiden Entwicklungsrichtungen bei ihm bis in die Extreme gesteigert sind. Bezeichnend ist, daß man heute bei verschiedenen Schriftstellern die gleichen Künstler, sogar in den gleichen Werken, bald als Vertreter des Expressionismus, bald des Impressionismus angeführt finden kann. Aber auch die an das romantische Auseinanderstreben zu beiden Entwicklungspolen ansetzenden einseitigen Steigerungen führen keineswegs zu völliger Loslösung; gerade die impressionistische Moderne (die bisher zu einem greifbarern und künstlerisch geschlosseneren Eigenstil führte als die sehr zersplitterten Ansätze zu einer extremen musikalischen Expressionistik) zeigt sich, teilweise sogar sehr stark, von expressionistischen Momenten durchsetzt. Selbst eine Künstlererscheinung wie Debussy ist keineswegs mit der Kennzeichnung des Impressionistischen zu erledigen, nicht einmal seiner Technik nach, seine Musik ist von verschiedenen expressiven Zügen reich durchsetzt. Die Möglichkeit, ja Selbstverständlichkeit des Ineinanderspielens dieser gegensätzlichen Empfindungsmomente müßte schon ohne Vergegenwärtigung der romantischen Vorentwicklung ganz allgemein daraus hervorgehen,

daß auch andererseits mit einer ausdrücklichen Kennzeichnung expressionistischer Richtung immer nur eine Steigerung bestimmter Elemente der Musik angedeutet sein kann, von denen sie sich jedoch ihrer Natur nach niemals ganz lösen kann. Ebenso entsteht die impressionistische Richtung aus einer bewußten, einseitigen und intensiven Steigerung des farbensymbolischen Einschlags und einer Reihe sonstiger rein eindruckshafter Momente, die jedoch bis zu gewissem Grade, und wenn auch nur unbestimmt keimhaft, stets in der Musik verborgen liegen und auch inmitten ausdruckshaften Stiles, sogar innerhalb ausgesprochen expressionistischer Tendenzen vorkommen. In keinem der beiden Fälle muß daher an volle Ausschaltung von Zügen der andern Richtung gedacht werden. Ausdruckshafte und eindruckshafte Züge liegen in der Musik an sich und wurden in verschiedenen Stilen und Werken nur verschieden stark, oft in ungemein reizvollem Ineinanderschwanken betont; sie sind einfach als expressiv und impressiv zu bezeichnen, während erst ihre extreme Zuspitzung zu einseitig gesteigerten Stilabarten durch die Wortbildungen expressionistisch und impressionistisch angedeutet wird. Trotzdem es auch hier strenge Grenzlinien nicht gibt, muß die erste Frage dahin gehen, worin der Uebergang zu impressionistischem Charakter beruht, der in einer Reihe historischer wie innerer Vorerscheinungen zu verfolgen sein wird, die an sich nur als impressive Momente, und auch das mitunter in gar nicht hervortretender Weise, bezeichnet werden können. Daß die verborgenen Uranfänge beider Richtungen, wechselnder Hervorkehrungen fähig, im Wesen der Musik überhaupt liegen, ergibt sich schon daraus, daß sie den Ausbruch von psychischen Spannungen an klangliche Wahrnehmbarkeit darstellt, also im weitesten Sinne den Uebergang von Ausdruck in Eindruck, von expressiven in impressive Inhalte; denn alles Erklingende birgt an sich eine Fülle von impressiven Momenten, indem schon das musikalische Hören ausgleichend und vielfach modifizierend zahllose Teilerscheinungen zu Gesamteindrücken zusammenfaßt. Von diesen Grunderscheinungen bis zu einem Impressionismus im engeren Sinne erspannt

sich zwar ein ungeheurer Weg, aber eine zusammenhängende innere Entwicklungslinie.

Hinweise auf impressionistischen Charakter waren schon im Laufe der bisherigen Ausführungen wiederholt flüchtig zu streifen; den Begriff genau zu umschreiben ist keineswegs einfach, da hier eine Erscheinung vorliegt, die nicht rein musikalischen Charakters ist und in einem Hinausströmen der Musik über ihre eigenen Grenzen bedingt ist. Es liegt in der Natur einer auf das Eindruckshafte abzielenden ästhetischen Willensrichtung, daß ihr ursprünglichstes und nächstliegendes Gebiet die Malerei ist; von ihr wurde auch die Bezeichnung des Impressionismus für die Musik übernommen, als diese in einer Reihe merkwürdiger Analogiezüge zum Gebiet der Malerei neue ästhetische und technische Eigentümlichkeiten annahm. Schon aus diesem Grunde haftet dem Begriff des Impressionistischen, soweit er nun innerhalb der Musik in Betracht kommt, etwas Vages an, u. z. eine Unbestimmtheit, die in seinem Wesen liegt und nicht zerstört werden kann noch darf. Doch auch schon in der Malerei, wie in allen Künsten ist dem Impressionismus eine gewisse verschwimmende Unklarheit, Mangel an festen Linien, charakteristisch und immanent. Das liegt schon im Wort; Impression, Eindruck, ist immer etwas in sich Bewegtes, Unabgrenzbares im Gegensatz zum begrifflich und sinnlich klar Bestimmbaren. Innerhalb der Musik muß sich all dies nun zunächst allgemein darin äußern, daß wie für die ganze Erscheinung auch für die Technik und alle deren Einzelzüge Unabgrenzbarkeit als ein Hauptkriterium zutage tritt, wie sich an allen inneren Entwicklungslinien noch im einzelnen zeigen wird. Wenn nun die Theorie, um die ganze Erscheinung überhaupt zu erfassen, nach scharf umrissenen technischen Merkmalen sucht, so läuft sie ähnliche Gefahr, als wenn man einen Dämmer, um ihn genauer zu erspähen, belichten wollte; die durch und durch in trüb verschleiernden Eindrücken beruhende Erscheinung würde auch hier verschwimmen und verschwinden, ja für alle begriffliche Erfassung ins Nichts zerfließen, falls diese nicht in Erkenntnis des Wesentlichen die grundlegenden Begriffe ganz anderswo suchte

als in bestimmt abgrenzenden, klar belichtbaren Linien; wo feste Formen fehlen, liegt stets für die Theorie das Problem in der Gesetzmäßigkeit und den Grundzügen, aus denen sich die Uebergänge vollziehen und in steter Schwebe bleiben. Auch hier kommt es daher auf Richtlinien, Ursachen und Eigentümlichkeiten an, nach welchen jenes charakteristische Verfließen vom Sichtbaren ins Helldunkel bis zum vollen Verlieren sich vollzieht.

Das Abgehen von klaren Linien führte zuerst in der Malerei zu einer Technik, welche aufs Kombinatorische von Farbeneffekten gerichtet war. Man schuf Darstellungen, in welchen ein bildhafter Eindruck sich nur bei Einstellung auf gewisse Distanz aus einer Unmenge von scheinbar regellosen Einzeltönungen und Farbenklecksen heraushob. Verliert man diese Einstellung aufs Gesamte, zu der die bunt versprengte Fülle sich eint, so erblickt man statt deutlicher Linien und klar dargestellter Teileinzelheiten nur verschwimmende Flecken, die für sich nichts und Sinnloses darstellen würden. Sie strahlen nur Licht und Reflexe aus, die sich wie zu atmosphärischem Eindruck verdichten und in einen Hauch von Stimmung und flimmerndem Lichtglanz verwoben ihre Gegenstände hervortreten lassen. Das Wundersame an dieser Technik liegt darin, daß eine Gesamtheit sich aus Teilen zusammenwebt, die für sich selbst betrachtet gar nicht als Teile der Gesamtheit erscheinen. Dieser Widerspruch ergibt sich daraus, daß das Ganze sich nicht materiell aus diesen Teilen zusammensetzt, sondern aus den zwischendurch über sie gleitenden eindruckshaften Momenten. Eine Landschaft zum Beispiel stellt sich aus einem Gemisch von Einzelzügen dar, deren keiner als bestimmte, für sich erkennbare Einzelheit der Landschaft von der Fläche herauszuheben ist; erst die Gesamtheit verfließt zu einem Eindruck, einer „Impression", und es ist dabei statt auf das greifbare Nebeneinander von Einzeldingen auf die Art abgesehen, wie diese zur Impression des Ganzen ineinander übergehen. Infolgedessen liegt der große Inhalt dieser Technik ganz eigentlich im Fluidum des Unsichtbaren, in den zauberhaft gesteigerten Stimmungen, für die nun in der Ungreifbarkeit von all diesem Ineinanderfließen neuer, unbegrenzter Raum in der Malerei entstand.

Im Sinn für das Atmosphärische spiegelt sich das Einsfühlen der romantischen Seele mit den Naturkräften und durch ihre Erscheinungen hindurch ein Hinausstreben ins Ungreifbare. Aus der Natur dringt überall ein Unbewußtes, zu dem es die Romantik mit geheimnisvoller Macht hinzog und das sie, hatte sie es einmal erkannt, zu berechneter Wirkung heraushob, wie überall die unbewußten Seelenkräfte. Denn was bei den Künsten ihr nicht mehr wahrnehmbarer Inhalt, das Psychische hinter ihren Ausdrucksformen, das ist für die Wirkung der Natur die ganze eigentümliche Empfindung eines unsichtbaren großen Atems, worin sie eingesponnen ist, zugleich aber ihre größte Kraft, die ins Innerste des Naturempfindens hineinschwingt. Die Malerei nennt es Luft und Licht: in Wirklichkeit ist es etwas anderes, keines von beiden, aber in beidem als suggestiv auszitternde Kraft zum Ausdruck kommend; Luft scheint es, weil es unsichtbar, Licht, weil es flimmernd das Auge zu durchdringen scheint und doch nicht gesehen wird. Für das Schauen der Romantik liegt auch in dieser, jenseits aller Sinne wirkenden Kraft der Natur eine umfassende Allheit der Empfindungen: ein Ausstrahlen, Verklingen und Veratmen, endlos vibrierende Bewegung, ein Auflösen in Duft und Dunst.

Und dies ist es, was auch in der Musik der ausgeprägte Impressionismus sucht. Auch hier strebt er das Schwergewicht der Wirkungen in die dämmerig verfließenden Stimmungen zu legen, indem auf diese das Abgehen von festen Linien, das ist in der Musik vor allem von harmonischer und tonaler Klarheit, ferner aber auch von formaler Geschlossenheit, unmittelbar hinzielt. Heimat und Zentrum wurde wie in der Malerei auch für den Impressionismus in der Musik Frankreich, wo sein markantester bisheriger Vertreter Debussy auch im kleinen, intimen Rahmen seiner Formen Anlehnung an die Malerei sucht; es sind Bilder („Images", „Estampes" etc.) und Stimmungswirkungen meist landschaftlicher Art, und selbst in Anwendung auf das Drama („Pelléas und Mélisande") erscheint dieser Stil als eine Ausbreitung in lauter stimmungsdurchsättigte Einzelbilder. Solche Merkmale bleiben aber nicht bloß auf die eigentliche impressionistische Richtung, der neben Debussy Meister

des Kolorits wie Maurice Ravel, Frederik Delius, Loeffler, der Engländer Cyrill Scott, der Russe Mussorgski u. a. angehören, beschränkt[1]); denn in den vielen groß angelegten koloristischen Zusammenhängen zeigt auch die nicht im engeren und ausschließlichen Sinne dem Impressionistischen zugewandte dramatische und symphonische Musik, namentlich die deutsche der späteren Romantik und die nordische, in unübersehbarer Fülle impressionistische Momente. Musikdrama, Lied und die mit bestimmten Ideenvorstellungen verknüpfte symphonische Dichtung waren naturgemäß der Boden für die Entwicklung von Keimen, die durch den befruchtenden Einschlag malerischer Momente Entfaltung in dieser Richtung fanden. Doch blieb sie keineswegs auf diese Zweige der Tonkunst beschränkt; denn im Grunde liegen überhaupt für die Musik die Wurzeln der Richtung nicht in einer bloßen Entlehnung aus dem Fremdgebiet einer anderen Kunst; es lag nur nahe und in ihrer Natur, daß sie an dieser, der Malerei, für ihr erstes Gedeihen fruchtbare Anlehnung finden konnte und teilweise in bewußter Nachahmung und Uebertragung dort entdeckter koloristischer Grundzüge gedieh. Von einem völligen Entwachsen aus fremdem Boden kann hingegen bei einer lebendigen Kunst niemals gesprochen werden.

Wie in der Malerei kann als allgemeinstes Kennzeichen des Impressionistischen auch in der Musik eine Auflösung der bisherigen organischen Zusammenhänge und Neuzusammenballung der Einzeleffekte zu einem Gesamteffekt anderer Art bezeichnet werden; nur vollziehen sich beide, Auflösung wie innere Umgestaltung zu neuen Grundzügen, keineswegs ohne ganz bestimmte Entwicklungslinien und historische Vorbedingungen[2]).

[1]) Eine Uebersicht über die Entwicklung des modernen Impressionismus, insbesondere auch über seine Parallelismen zur Malerei, s. bei *Walter Niemann*, „Die Musik seit Richard Wagner", (Berlin, Schuster und Loeffler, 1913).

[2]) Der Impressionismus gibt wie alle stilistisch-technischen Ausdrucksweisen Raum für Genies wie für Stümper und dekadente Versuche eines auf Fortschrittsallüren bedachten Aesthetentums; Impressionismus an sich ist kein Wertbegriff; er ist nur Mittel zum Ausdruck etwaiger Werte, die in ganz anderen Untergründen der Kunst verborgen liegen. — Ein Streiflicht auf die

In der impressionistischen Musik liegt die Analogie zur Malerei in der Kombination von Klangfarben zu einem stimmungshaften, oft vom Klang zu Geräusch hinüberspielenden Gesamtkolorit, wobei die einzelnen Elemente nicht mehr nach tonalem Sinn zu fassen sind. Wie dort die Objekte nur aus dem Ineinander einzelner Farbentönungen angedeutet sind, so ersteht der musikalische Satz in den Reflexen verschwimmender Klanggebilde. Mit vielem Grund bemerkt Walter Niemann[1]), daß für den musikalischen Impressionismus erst der sog. Pointillismus das Vorbild wurde, der im Zusammenfließen von lauter einzelnen Farbentupfen zu Lichtmassen beruht. Auf Unabgrenzbarkeit, d. h. auf den versponnenen Dämmer der breit zerfließenden Uebergänge ist die ganze Kompositionsmanier gerichtet. In allen Künsten die gleichgerichteten Erscheinungen; wie hier der logisch-tonale Zusammenhang sich auflöst, und wie in der Malerei das Festhalten der Augenblickswirkung nicht auf eine Zeichnung der Gegenstände selbst, sondern des Eindrucks ausgeht, den sie in der Bewegtheit ihres Farbenspiels und ihrer Lichtausstrahlung ausüben, so entsteht z. B. auch in der Dichtung ein Streben, die gedanklichen Zusammenhänge in Stimmungseindrücke sich auflösen zu lassen[2]).

Eine fruchtbare Entfaltung auf Grund von Parallelerscheinungen mit der Malerei und auch mit der Dichtkunst wäre nie denkbar gewesen, wenn nicht ureigene Keime im Schoße der Musik selbst verborgen gelegen wären. Die starke Durchdringung mit bildhaften und poetischen Elementen ist nur ein Wiedererfüh-

---

Art, wie sich mitunter selbst neuere theoretische Arbeiten zu diesen Kunsterscheinungen stellen, wirft z. B. eine der wenigen Abhandlungen über Wagners Harmonik, Emil E r g o „Ueber Richard Wagners Harmonik und Melodik" (Leipzig, 1914), eine Schrift, die allerdings auch sonst über den Charakter ungeordneten Geschwätzes nicht hinauskommt und in der man Debussy mit Spottversen der albernsten Sorte abgetan finden kann.

[1]) A. a. O. S. 213.

[2]) Vgl *Oskar Walzel,* Anhang zur „Geschichte der deutschen Literatur von Scherer" (Askanischer Verlag, Berlin, 1917), S. 714: „Hauptgrundsatz des Impressionismus war, das Denken auszuschalten. Alles Begriffliche, mit dem die ältere Kunst gearbeitet hatte, solite verschwinden, damit die Reinheit des künstlerischen Eindrucks nicht beeinträchtigt und dessen Wiedergabe nicht verfälscht werde."

len vom gemeinsamen Ursprung der Künste, und mit ihrem Zug zum gesamtkünstlerischen Schaffen mußte auch die Romantik zu einer musikalischen Richtung hinleiten, die im Hinausschweifen aus den eigenen Kunstgrenzen sich in besonderer Art der tiefen und geheimnisvollen Gemeinsamkeiten von musikalischer, bildhaft und voll poetischer Symbolik geschauter Darstellung bemächtigte.

Diese Art des Schauens, Hörens und Gestaltens, die den Impressionismus als eine Eigenerscheinung aus den vielfachen gesamtkünstlerischen Bestrebungen heraushebt, entspringt aber gleichfalls einer besonders intensiven Erfassung der romantischen Empfindungsweise. Der dunkle Spannungsinhalt der psychischen Ursprungsregion, die noch alle Einzelkünste gesamt und ungesondert umfaßt, dringt hier in einer eigentümlich immateriellen, ganz in zart versponnene Schleier auflösenden Gestaltungsweise an die Oberfläche. In der Musik beruht daher die Tönung der Klangfarben in einer eigentümlichen Zerstäubung zu feinstem Verzittern einzelner Stimmungsmomente, und sie greift darum auch in der Technik zu einem Verfahren, das mit der Idee der Hellmalerei, des Zaubers von Licht, Luft und Sonnenstäubchen, eines Ursprungs ist: es zielt unmittelbar auf bloße Andeutung, auf das Verfließen zu einem überströmenden Gesamteindruck, der sich von den einzelnen Klängen selbst löst und diese überbreitet. Der Impressionismus strebt die Klänge in Klangatmosphäre aufzulösen.

Und darum ist der Inhalt impressionistischer Musik keineswegs bloß das Anschauliche, sondern in viel zarterer und allgemeinerer Weise das S t i m m u n g s h a f t e. Die naturhaften und landschaftlichen Stimmungsbilder gehören zwar zu den häufigsten, und mit ihnen ist immer ein Hinüberspielen zu gewisser Anschaulichkeit gegeben. Doch auch an ihnen sind nie naturalistische Einzelzüge an sich schon impressionistisch, sondern erst ihre Auflösung ins verschwimmend Stimmungshafte. Sie lösen sich, ohne daß sich Anfänge dieser ganzen Tönungsart irgendwo genau abzeichnen ließen, aus den Naturstimmungen, welche die musikalische Romantik von jeher liebte, und die auch schon vor Wagner in den Opern (Weber, Marschner) ebenso zutage treten, wie in

den intimeren Werken der Instrumentalmusik (man denke an den schweren, weihevollen Naturatem von Beethovens „Mondscheinsonate"), in vielen Liedern und Chören von Schubert und Schumann, oder, in geschwächterer Kraft, in den klavieristischen Klangmalereien und Naturstimmungsbildern von Liszt, Niels Gade, Raff, u. a. m. Doch beruht der später sich herausbildende Impressionismus der Tönungsweise durchaus nicht allein in solchen Naturbildern; er breitet sich auch über die absoluten Instrumentalformen aus, denen gar kein bildhafter oder ideeller Inhalt vorschwebt, selbst über Kammermusik. Die Klangtönung selbst atmet ihre unbestimmt versponnene, weitausstreichende Stimmung aus.

Aus dem Hinabdringen zum Dämmer tiefer, den dunklen Grundstimmungen zugehöriger Regionen faßt der Impressionismus auch in seinen Ausdrucksmitteln selbst mehr die ersten Formen des Bewußtwerdens, mehr die dämmrigen, unbestimmten Klangreize; er gestaltet traumhafter als in einer Technik klarer Linien und schafft sich seinen homogenen Ausdruck in den seltsam verschwimmenden Konturen und all den ins Halbdunkel getauchten Klangeindrücken, zu denen sich der romantische Hang nach den unbewußten Fernen hier steigert und verfeinert. So schafft die Technik Raum für die flackernden Wirkungen der ineinanderfließenden Uebergänge und stellt auf diese vor allem ab. Der Impressionismus ist eine durch und durch überklangliche Kunst, trotzdem er in seinen Ausdrucksmitteln an sich in intensivster Weise das Klangsinnliche heraushebt, aber um es zu durchdringen, ins Unstoffliche aufzulösen und wieder ins Uebersinnliche hinauszusteigern.

Sind demnach für die Musik das Mittel impressionistischer Darstellungsweise vorwiegend ihre koloristischen Momente, also die klangsinnlichen Erscheinungen, so konvergiert eine expressionistische Tendenz vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, zur Kraft und zu fesselosem Subjektivismus melodischer Affektsgeberden und unmittelbarer Betonung aller Ausdrucksbewegung[1]). Expressionismus oder auch nur eine nach seiner Rich-

[1]) Vgl. *Oskar Walzel* (a. a. O. S. 704) über den Gegensatz von Impressionismus und Expressionismus: „Fester läßt sich das Wesentliche erfassen, wenn

tung neigende Entwicklung ist vor allem bedingt durch gesteigerte Einfühlung in den energetischen Ausdruck, die Bewegungsspannungen, Impressionismus durch deren Stillung, die gelöste Ruhe. Die Spannungsenergien haben etwas Unerlöstes, im rein klangsinnlichen Eindruck liegt etwas Beschauliches; ein müde ausatmendes Sehnen in die Ruhe der Tiefenstimmungen ist es, das den Impressionismus als einen Zweig spätromantischer Kunst auslöst. Von den alles Klangliche durchströmenden intensiven Spannungen strebt sich die Harmonik zu befreien, indem sie die klangsinnlichen Reizeffekte vorwiegend heraushebt. Daher schon das meist sehr ruhige, breite Zeitmaß impressionistischer Musik, welches sich über ein bewegtes und erregtes Miterleben stellt, Klanggebilde als einzelne Sinneneindrücke ausbreitet. Dies bedingt den allgemeinen Lösungsprozeß, der an Stelle der Entwicklung erhitzter Steigerungszusammenhänge in der Musik eine Zersplitterung, das schrittweise verweilende Aufnehmen der Einzelimpressionen treten läßt.

Vor allem aber bedingt diese Zurückdrängung aller energetischen Spannungen zugunsten des rein klangsinnlichen Eindrucks eine innere Umgestaltung der harmonischen Grundbedingungen; die technischen Entwicklungswege, die zu ihr hinleiten, wurden schon im IV. Abschnitt ausgeführt. Sie gipfeln in der Ueberwindung des akkordlichen Strukturprinzips durch die rein klangsinnlichen Verschmelzungswirkungen. Sobald mit einer deutlicheren Ausprägung impressionistischer Richtung auch in der Musik eine Technik anhebt, die in freier Klangtönung ihre Farben aufsetzt, beginnen auch die Klanggebilde nicht nur in Ueberwindung des tonalen Zusammenhanges zu den Nachbarklängen für sich herauszutreten, sondern sie weichen selbst von akkordlich-tonal bestimmbaren Formen ab, und indem sie die Fähigkeit unbegrenzter Stimmungsreize in ihren Verschmelzungsfarben gewinnen, verlieren sie ihre scharfe Umrissenheit,

---

eine Kunst, die ihren höchsten Wert in der Fähigkeit des „Treffens" erblickt, von einer Kunst geschieden wird, die überhaupt nicht treffen will, sondern das Abbild der Wirklichkeit durch freie künstlerische Gestaltung ersetzt und ihr Lebensrecht in einer Tat des schöpferischen Geistes sucht."

d. h. Abhängigkeit und Ableitungsmöglichkeit von Dreiklangsformen. Der einzelne Klang verschmilzt in sich zu einem Ineinander von Elementen mehrerer Tonreize. Die Musik operiert mit den mannigfachsten Intervall- und Akkordkombinationen von seltsamem, sinnlich-unmittelbarem Effekte, die nur auf Grund charakteristischer Klangamalgamierung entstanden sind, mithin nach ganz anderm Prinzip als nach tonaler Klangbildung.

Wie sich aber im großen und allgemeinen die Zersplitterung ganzer Zusammenhänge in heraustretende Einzeleindrücke als charakteristischer Zug impressionistischer Entwicklung geltend macht, zeigt sich hier ein analoger Zersetzungsprozeß im kleinen: die Einheit und Gesamtheit des Akkordphänomens (und seiner Wurzel, des Naturklangs) zerbirst in flimmernde Einzeleffekte von Tonverschmelzungen und Tonreizen. Auch sie treten nun als selbständige Elemente zu neuartigen Wirkungen und Kombinationen zusammen, die in unerschöpflichem Reichtum aufquellen. Die im engeren Sinne impressionistische Technik löst aus den Phänomen der Klangstruktur, die bis dahin Träger aller harmonischen Möglichkeiten war, das Phänomen der Verschmelzung allein heraus und wirft alle übrigen latenten Gesetzmäßigkeiten des Akkords ab. Der Impressionismus stellt dem klassischen Prinzip der Tonalität das der Farbe gegenüber, dort ist der Klang organisches Element, hier reine Eindruckswirkung. — Im Technischen spiegelt sich hiebei nur der Grundwille der ganzen Richtung, der auf das Stimmungshafte, das die Materie zu verwischen und in Dämmer aufzulösen strebt, zielt; daher auch die Zersetzung der physikalisch vorbestimmten Klangkonstitution. Der Klangreiz wird autonom.

Die ganze Innendynamik der Klänge erfährt damit eine Wandlung. Die Schwereempfindung, die sich aus der Klangstruktur ergab, schwindet, und damit der Auflösungsdrang dissonanter Töne zur Tiefe. Umsomehr tritt die Masse-Empfindung nach anderer Seite hervor; sie äußert sich in einer Anziehungskraft zwischen den Toneinheiten, die sich oft zu starken Tonmassen häufen. Höchst charakteristisch ist aber überhaupt der Unterschied der dissonanten Akkorde impressionistischer Harmonik gegenüber denen jedes anderen Musikstiles. Die

eigentümliche Spannkraft, die nach bestimmter Fortschreitung drängt, ist auch bei den übrigen Dissonanzarten aufgehoben und weicht im Gegenteil einer Gelöstheit, einem Ausruhen im Klangreiz der Dissonanzbildung; Alterationswirkungen sowie die Spannungen von Nebentönen und überhaupt allen Arten von Stimmführungsdissonanzen verlieren sich, indem sie nicht nach der Seite ihrer energetischen, sondern, wie hier alle harmonischen Erscheinungen, nach der Seite ihres klangsinnlichen Inhalts konvergieren. Auch für sie schwindet daher das Auflösungsbedürfnis, wie ihre Vorbereitung längst schon mit den Anfängen des symphonischen Stils sich allmählich verloren hatte, ebenso die Notwendigkeit, die Strebungstöne in der gleichen Stimme aufzulösen. Klänge, die dem Bilde nach Alterationen oder Nebentonentstellungen wären, haben daher im impressionistischen Stil oft ganz andere Bedeutung. Im Lichte des Entwicklungsvorganges kann daher hier auf die technische Frage zurückgegriffen werden, die sich mit den intensiven Steigerungen der akkordlichen Alteration ergab, ob sich Musikstile finden, in denen auch alterierte Töne nicht mehr aufgelöst werden; bei Wagner, auch im „Tristan", ist dies, soweit nicht Enharmonik oder Schattierung (s. S. 146) vorliegt, noch der Fall; hingegen stellt sich dies mit der impressionistischen Entwicklung nach Wagner nunmehr so dar: sie finden sich dann auch ohne Auflösung, wenn die Alteration überhaupt sich selbst überwunden hat, d. h. wenn ihre energetischen Grundspannungen in die klanglichen Reizeffekte aufgesogen erscheinen. Es ist also nicht mehr ganz logisch, wenn man sagt, Alterationstöne bedürfen hier der Auflösung nicht mehr, denn Alterationstöne sind sie nach der Innendynamik gar nicht mehr, höchstens dem äußeren Bilde nach. Der Impressionismus hebt daher auch von der intensiven Alteration mit ihrem unendlich labilen und vielfachen Formenreichtum die klangsinnlichen Eindrücke selbst ab und löst sie von ihren energetischen Unterströmungen. Er verändert die Klanggebilde nicht mehr im Sinne der Alteration, d. h. von Bewegungsspannungen, sondern nur mehr im Sinne von Einfärbungen, (also ohne Rücksicht auf weitere Fortschreitungen). Hier erst tritt mithin Alteration im Sinne des „Chromas" ein (vgl. die Anmerkung S. 105).

Die doppelte Möglichkeit, bald mehr die Spannungen, bald mehr den konkreten Klangausdruck der Musik herauszukehren, der Grundzug unseres gesamten musikalischen Hörens, liegt demnach bis in das Dissonanzphänomen hinein vor, und man kann sich dies schon außerhalb eines musikalischen Zusammenhangs an irgendeinem Zusammenklang nur zweier Töne vergegenwärtigen: es ist etwas ganz Verschiedenes, ob man z. B. die gleichzeitig erklingenden Töne cis-d als Dissonanz oder als Verschmelzung aufnimmt; wir können unserem musikalischen Hören zweierlei psychologische Richtungen geben, entweder gegen die Spannungen zu und damit den Willen zur Dissonanz herausheben, oder gegen das Klangliche zu und damit selbst von der schärfsten Dissonanz den sinnlich-herben Empfindungsreiz aufsaugen. Die Frage, wie weit man infolgedessen überhaupt in der Musik Dissonanzen aufzulösen habe, läuft daher auf eine Stilfrage hinaus, indem hier alles davon abhängt, wie weit energetisches oder klangsinnliches Hören die Grundeinstellung bestimmen. Daß diese aber nicht nur für ganze Stilepochen größter Wandlungen fähig ist, sondern auch schon für das individuelle Musikhören, geht schon aus der Beobachtung hervor, daß unser Ohr schon nach kurzer Zeit, etwa nach der Aufnahme (einer stilistisch richtigen Aufnahme!) nur einiger Werke impressionistischen Stils sich auf dessen Klangbedingungen einzustellen vermag und gar nicht mehr das Bedürfnis nach Auflösung der Dissonanzgebilde empfindet, während es z. B. unmittelbar nach dem Hören klassischer, tonaler Musik eine solche Klangtechnik zunächst als schroffen Widerspruch zu dieser und der bei ihr festgehaltenen musikpsychologischen Grundeinstellung empfindet.

Die zweifache Schwankungsmöglichkeit, die schon in jedem Klang, zum Beispiel im ersten „Tristan"-Akkord, expressive und impressive Momente geborgen zeigte, ist es auch, die ebenso über ganze Harmoniestile bestimmend ausgreift. Und wie sie andererseits auch schon bis in die Grunddreiklänge der Dur- und Mollform zurück zu verfolgen war, die neben ihrer konsonanten Vollwirkung die Elemente energetischer Willensrichtung zeigen, so läßt sich schließlich auch diese Spaltung noch weiter bis in den

Einzelton aufweisen. Die Romantik läßt sie in ihrer ganzen Entwicklung am deutlichsten in Erscheinung treten: indem die romantische Empfindungsweise den Einzelton von Fundament- zu Leittoncharakter übergehen ließ, steigerte sie nicht nur, wie im Bisherigen an zahlreichen Auswirkungen verfolgt, seinen Spannkraftsinhalt, sondern sein Leuchten; und damit wird auch sein immanenter Farbenreiz umso intensiver; in ruhigem, gefestigtem klangsinnlichen Empfinden hatte sich der Klassizismus auf den Ton konzentriert (wie auf alle Klangphänomene); indem die Romantik unter den Ton selbst hinabstrebt und ihn mit Spannungen erfüllt, zersprengt sie die ruhige Klangsinnlichkeit zu bunt verstrahlendem Flackern. Auch hier also, nach der Seite des sinnlichen Empfindens, will sie aus dem rein klanglichen Eindruck hinaus zu einer unbestimmten Sinnenfülle aus anderen Gebieten. Der Ton ist nur mehr der Kern, der von Ausstrahlungen umzittert ist, und zwar sowohl von Kraftausstrahlungen wie von sinnlichen Reizausstrahlungen; auf die romantische Musik als Ganzes trifft das Gleiche zu. Erhöhung der energetischen Intensität zieht überall, in allen musikalischen Erscheinungen, Erhöhung der klangsinnlichen Intensität nach sich. Dieser letzteren Seite der Empfindungswandlung bemächtigt sich vom Tonphänomen an der Impressionismus.

In technischer Hinsicht begegnen einander Expressionismus wie Impressionismus darin, daß beide in ihren Ausreifungen zur Ueberwindung der Tonalität hinneigen: denn sowohl die Kraft der zu freiestem Ausdruck entfesselten Spannungsmomente, wie die Eigenbedeutung der Klangeffekte leitet zu einer Abweichung des harmonischen Satzbildes von der Tonalität hinaus, wenn auch beiderseits in verschiedenen Durchbruchswegen. Diese Gemeinsamkeit ist aber auch der Boden, der oft ihr Ineinandergreifen bedingt; über die expressionistische Haltung der Technik kann wieder ein klangsinnliches Empfinden von impressionistischem Charakter übergreifen, so daß auch schon rein technisch beide Richtungen einander nicht ausschließen. Es ist etwas Analoges, wie wenn in anderen Maßen (innerhalb der Tonalität) über freieste lineare Kontrapunktik ein Harmoniegefühl über-

greift, das zugleich zu größten und kraftvollsten Eigenwirkungen gelangt.

Die gebräuchliche Ausdrucksweise neigt denn auch dahin, von expressionistischem oder impressionistischem Charakter der Musik, statt bloß von expressivem oder impressivem erst dann zu sprechen, wenn der harmonische Satzstil Ueberwindung der Tonalität zeigt. Dieses Kriterium ist aber unzulänglich und kann keinesfalls eine Abgrenzung bedeuten; einmal da sich der Ausbruch aus der Tonalität selbst allmählich und unabgrenzbar vollzieht; dann aber weil technische Erscheinungen niemals allein maßgebend sind, sondern die Art des Kunstempfindens. Auch alle übrigen technischen Merkmale, die zum Impressionismus hinleiten, sind ihrem Wesen nach stetige Uebergangsentwicklungen und lassen es unmöglich erscheinen, eine bestimmte Anfangslinie herauszuheben, und sie finden ihre weitaus wesentlichere Ergänzung durch alle jene Kriterien impressionistischer Harmonik, von welchen sich die technischen Züge selbst nur als Ausdrucksmittel herausbilden, die kunstpsychologische Willensrichtung, das Tönungsprinzip und die besondere Art des Hörens.

Zweites Kapitel.

Teilzüge und technische Vorerscheinungen.

Dies vorausgeschickt, können in einer ganzen Reihe technischer Entwicklungen, welche die romantische Musik durchziehen, Vorerscheinungen impressionistischer Art überblickt werden, und manche von ihnen sind rückschauend noch anders zu verstehen, als wenn man sie absolut oder nur gegen ihre historische Vorentwicklung hin betrachten würde. Aber alle diese technischen Teilzüge machen an sich, selbst miteinander vereinigt, das Impressionistische noch nicht aus, und sie stellen auch im Zurückblicken nur dann vortastende Linien dar, wenn sie zugleich die allgemeineren ästhetischen Voraussetzungen der ganzen Richtung erkennen lassen. Losgelöst von diesen sind sie auch in ganz anders gearteten Kunststilen denkbar, und es kann umgekehrt die einfachste Erscheinung, vom schlichten Dreiklang

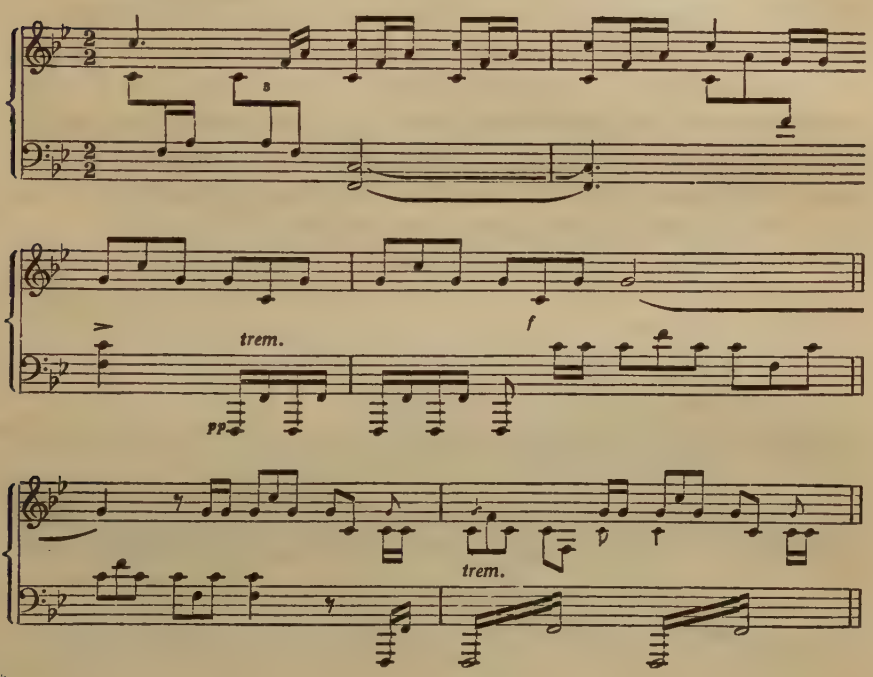
an, ein impressives Moment bereits charakteristisch hervorkehren. Die letzten Wurzeln dieser einzelnen Entwicklungslinien reichen durchwegs zu Untergründen und Ursprungsfäden zurück, die man noch längst nicht als impressionistisch bezeichnen, kaum noch in ihrem impressiven Charakter beachten würde.

Der Impressionismus entwirft seine Tönungen ebenso aus dem ineinander dringenden Farbengemisch (Verschmelzung in der Gleichzeitigkeit), wie aus der Auflösung des Gesamtbildes in das verschwimmende Kolorit der nebeneinander gestellten Einzeleffekte. Ueberall äußert sich das Hinstreben der Musik zu kombinatorischen Effekten. Nach technischen wie nach kunstpsychologischen Gesichtspunkten nimmt innerhalb des Annäherungsprozesses gegen impressionistische Vertonungsweise Wagners „Tristan" wieder eine Stellung ein, die seine ganze Höhepunktsbedeutung in der romantischen Entwicklung erkennen läßt, eine Verdichtung aller zusammenlaufenden Linien zu einer Gesamtheit voll neuer Kräfte und Gestaltungsmöglichkeiten. Wie er die inneren Spaltungsgegensätze der Romantik gleichzeitig in einer bis dahin nirgends erreichten Schärfe gesteigert enthält, so liegt das Bedeutsame an seiner Musik darin, daß sie vielfach entscheidend den Entwicklungen zugekehrt ist, die sich zu einem gesonderten, einseitigen Eigenstil fortsetzen konnten. Schon dem ganzen Grundcharakter nach wendet sie sich in großen Teilen einer Vertonungsweise von verborgenen und auch von ausgesprochen impressionistischen Zügen entgegen. So vor allem in den tiefen Nachtstimmungen, von denen der zweite Akt erfüllt ist. Nie vorher war eine Musik geschaffen worden, der in ähnlicher Beseeltheit und Schweratmigkeit der Hauch der Natur entströmt[1]). Vergleicht man das atmosphärisch Stimmungshafte dieser Klänge zum Beispiel mit den großen Naturbildern aus den „Nibelungen", (Waldweben, Feuerzauber, Regenbogen-

[1]) Das Hinüberspielen zu intensiven Farbenvorstellungen berührt ein merkwürdiger Ausspruch Wagners, den Glasenapp („Das Leben Richard Wagners", VI. Bd., S. 107), aus dem Jahre 1878 berichtet: „Eines Abends sang Wagner aus „Tristan" und machte dabei die Bemerkung, das Werk habe eine ganz eigentümliche Farbe; es sei darin alles wie Violett, wie ein tiefes Lila."

zauber usw.), so erkennt man auf den ersten Blick wieder gegenüber ihrer taghellen naturschildernden Pracht die weite Lebensentfernung, aus welcher der „Tristan“ entstanden ist; aus gebrochenem Blick ist die Welt gesehen. Schon dies bedingte eine andere Art des gesamten Klangkolorits, Vorliebe für dämmriges Verschwimmen. So wurde denn auch technisch eine Stelle wie die folgende bahnbrechend:

No. 184.

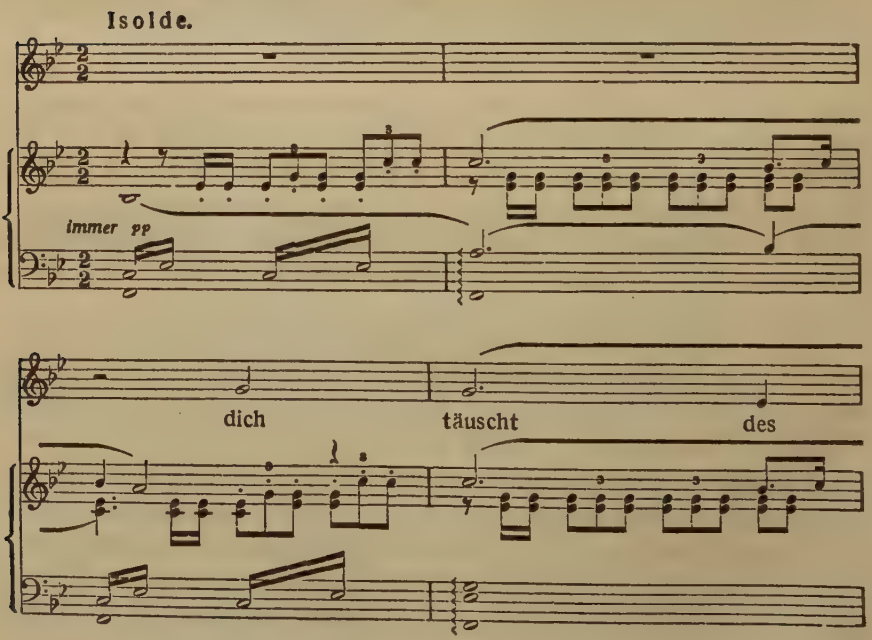


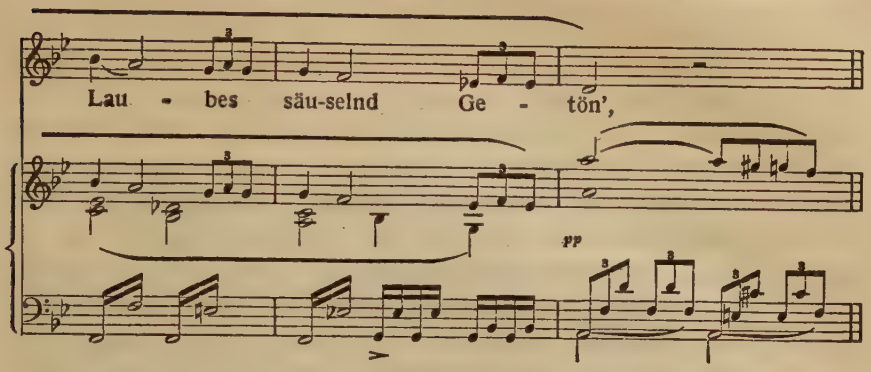
Sie ertönt gleich mit dem Heben des Vorhangs, da Auge und Ohr in Einem ins landschaftliche Stimmungsbild aufgehen, in der Art dieses Anfanges über eine breitere Taktreihe gestreckt. Aus dem Hineinlauschen in die Ferne der nächtlichen Landschaft, nach dem Jagdgetön, das sich in die Ferne verliert, entsteht die Impression, welche die Harmonik in die Brüche gehen läßt: zwei Tonarten (c-Moll und F-Dur) dringen gleichzeitig ineinander. Die Töne selbst, die sich aus den beiden Klängen summieren, (f, a, c [es], g) sind hier etwas ganz anderes als ein Nonenakkord; dieser

tritt höchstens für das Auge, der äußeren Form, nicht der Wirkung nach hervor; hier springt vielmehr ein neues Prinzip heraus, wie übrigens auch räumlich von beiden Seiten aus dem Szenenhintergrund eine c-Moll- und eine F-Dur-Gruppe der Hörner zu sondern sind.

Auch die Ursprünglichkeit dieser Impressionswirkung offenbart sich in fast naturalistischer Lebendigkeit; das Verschwimmen ins Ferne verwischt auch die harmonischen Konturen. Mit der Kombination zweier verschiedener Klänge nähert sich der musikalische Eindruck den unklaren Reizen von Naturgeräuschen. An einer kurz darauf folgenden Stelle, da auch aus dem Sinn der Dichtung die verwehenden Klänge der Jagd und der webenden nächtlichen Naturstimmung ineinanderspielen, („Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön"), erscheint die Kombination von F-Dur und c-Moll noch dichter zusammengerückt:

No. 185.





Höchst bedeutsam ist hiebei, wie mit dem fünften Takt die ursprünglich impressionistische Kombination der beiden Klänge nun wirklich zur Wirkung und Bedeutung eines Nonenakkords (F^9) zusammenschmilzt, genau im Einklang mit dem dichterischen Vorgang: der ferne, ungewisse Klang wird für die beiden Lauschenden, Isolde und Brangäne, zum beruhigenderen, auch faßbarern Rauschen des nahen Laubes.

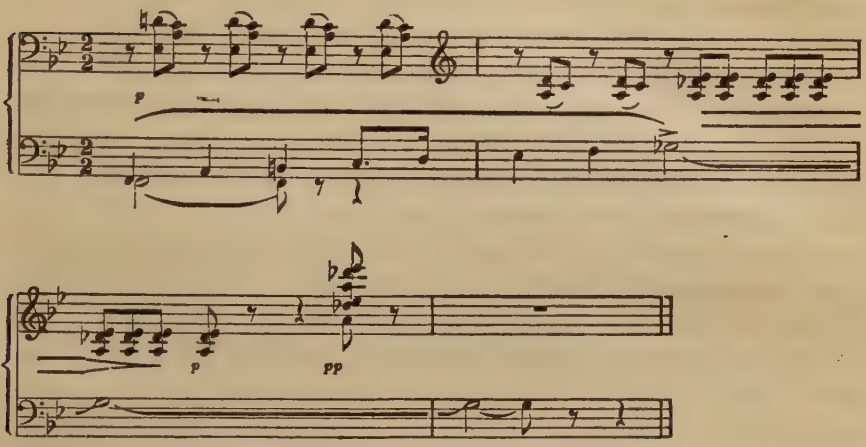
Wenn sich auch Klangkombinationen so ausgeprägt impressionistischer Art, die wie in spätere Jahrzehnte hineinragen und geradezu an Debussy gemahnen, im „Tristan" erst vereinzelt finden, so ist dieser doch reich an impressionistischen Zügen und gewissen vorausweisenden Erscheinungen für einen neuen technischen und kunstpsychologischen Werdeprozeß, wie es überhaupt für einen Entwicklungsüberblick weniger auf den Grad ihrer Ausprägung als auf die Erkenntnis ihrer Voraussetzungen und lebendigen Gestaltungskräfte ankommt. Schon im Bisherigen waren in den Beobachtungen, die vom „Tristan"-Stil ausgingen, impressionistische Züge stets da zu bemerken, wo eine erhöhte Konzentration auf die klangsinnlichen Farbeneffekte vorlag, und andererseits, wo die harmonische Tönung auf Verschleierung ausging. Zusammenfassend sind von den technischen Entwicklungslinien, die zu neuen Möglichkeiten zusammenleiten, zugleich aber auch wieder vom „Tristan" aus nach der Seite ihrer Vorentwicklung Streiflichter werfen lassen, teils solche festzuhalten, die auf Häufung der Verschmelzungsformen, teils solche, die auf Lösung des tonalen Zusammenhanges und Zuspitzung in Einzel-

eindrücke gerichtet sind. Es genügt, diese Erscheinungen hier noch nach diesem einen, besonderen Gesichtspunkt kurz zu überblicken. Zu ihnen gehört zunächst die Verspinnung der Klänge durch Häufung von Stimmführungsdissonanzen, akkordfremde Töne, Vorhalte, Durchgänge, Nebennoten, kühne Vorausnahmen, Orgelpunkte und die hiedurch bedingte Ineinanderschiebung fremder Klangelemente. Ferner die Zusammenballung bis zu Nonen-, sogar Undezimen-Akkorden als Klängen von einheitlicher Kompaktheit; dann Wirkungen der Fülle und Eigencharakteristik, welche in der Alteration den linearen Spannungen entgegentreten und einen unerschöpflichen Reichtum rein klangsinnlicher Reizwirkungen zeitigen, sowie schließlich die tonalen Lösungsvorgänge, von der Meidung der Tonikaklänge bis zur Zersetzung in Einzelwirkungen durch Konzentration auf die absoluten Fortschreitungs- und Klangwirkungen. Neue Wege ergeben sich teils daraus, daß diese Vorgänge einzeln verschiedener Weiterbildungen und extremer Steigerungen fähig sind, teils aber aus ihrem Zusammentreten. Dies wird sehr einfach erkennbar, wenn man nun die Teilzüge gesondert in ihrer Entwicklung gegen das Impressionistische verfolgt; diese kennzeichnet sich überall vor allem dadurch, daß die zu Klanghäufung und Klangverschleierung führenden Erscheinungen mehr den Verschmelzungscharakter als das Auseinanderstreben hervortreten lassen.

So ist es auch die Verschmelzung, welche alle aus akkordfremden Tönen entstehenden Gebilde als klangsinnlicher Reiz übergreift, sie als Eigenwirkungen festigt und so statt ihrer ursprünglichen linearen Strebungen den unmittelbaren Eindruckseffekt herausheben läßt. Für die verschiedenartigsten Ton- und Klangkombinationen und die Aufnahme kühner harmonischer Reizwirkungen erfährt das Gehör eine nicht zu unterschätzende Vorbereitung durch solche Dissonanzanhäufungen. Sie lassen in erster Linie Sekundverschmelzungen in die Musik eindringen. Die ganze, in verschwimmende Naturstimmung aufgehende Symphonik vom Beginn des zweiten Aktes ist es auch, die schon gleich mit dem Vorspielbeginn Ganztonakkorde impressio-

nistischer Art entstehen läßt (a-des-es), die im unruhigen Zittern des Triolenrhythmus ausgeschüttet und mit ihrer weichen Verschmelzung nur wie Farbenkleckse aufgesetzt sind:

No. 186.



Diese Takte sind in mehrfacher Hinsicht als höchst interessanter Uebergang ins Impressionistische zu werten. Einmal kann man innerhalb dieses Motives selbst genau verfolgen, wie das impressionistische Moment sich aus naturhaft schildernder Tendenz heraus entwickelt; die letzten Triolenakkorde mit ihrer milden Klangverschmelzung ergeben sich in einer Fortentwicklung der Streicher-Triolenfigur, die vom ersten Takt an wie in Naturlauten in das ansteigende Motiv der Baß-Klarinette hineinspielt; als eine Steigerung aus diesen erscheint die impressionistische Farbentönung der letzten Akkorde selbst. Uebrigens birgt auch schon die Streicherfigur des ersten Taktes, wenn man ihre beiden nachschlagenden Triolen in eins zusammenfaßt, Ganztonverschmelzungen (es-a-c-d), die hernach in Gleichzeitigkeit zusammengedrängt erscheinen (die Sekunde d um einen Halbton herabgedrückt.)

Aber auch technisch liegt dieser Stelle ein bemerkenswerter Uebergang zugrunde. Denn wenn auch die Harmonie a-des-es unmittelbar in ihrem charakteristischen Verschmelzungseffekt als Ganztonakkord in Wirkung tritt, so ist sie zugleich sehr einfach

auf organische Klangstruktur zurückzudeuten, indem der Ton des als frei eintretender Vorhalt (Nebentoneinstellung) zu c erscheint, ebenso wie im Baß (Baßklarinette) das ges als Nebenton zu f; so daß das ganze Gebilde als Nebentonentstellung, nach dem Akkord f-a-c-es zurückzuleiten ist. Dennoch zeigt sich hier klar, daß der primäre und eigentliche Inhalt im Ganztongebilde mit seinen weichen Verschmelzungen a-des-es beruht und daß deren impressionistischer Klangreiz an sich die Vertonung der nächtlichen Stimmungstiefe auf dieses Gebilde hinleitete. Schon dem rein künstlerischen Empfinden nach tritt diese Art der Wirkung als die unmittelbare und beherrschende hervor, und deutlich weist auch eine Bemerkung Wagners aus seiner Autobiographie auf den impressionistischen Charakter solcher Stellen hin („Mein Leben", Bruckmann, München 1911, II. Bd., S. 668): „Ganz von selbst geriet ich beim Phantasieren auf die weichen Nachtklänge des zweiten Aktes von Tristan". Bezeichnend für die impressionistische Tönungsweise ist aber vor allem, daß die Klangverschmelzung dieses Akkordes a-des-es für sich nochmals herausgehoben und in der helleren Klangfarbe der höheren Holzbläser nochmals angetönt erscheint, deutlich als der an sich wie eine Farbenwirkung aufgesetzte Zusammenklangsreiz. Diese Oktavwiederholung wäre, da sie die Tonverschmelzung von der ursprünglichen Klangstruktur loslöst und für sich heraushebt, geradezu als die sichtbare Uebergangskrise zum Impressionistischen in dieser Stelle zu bezeichnen.

Andrerseits birgt auch die Rückführbarkeit des Gebildes zu akkordlich-tonalem Zusammenhang ihre bemerkenswerten Momente. Ueberall, wo in der Geschichte der Musik neuartige Schaffensweise vorbricht, vollzieht sich dies derart, daß ein gewisser letzter Zusammenhang mit den älteren, vorangehenden Gesetzmäßigkeiten gewahrt, oft nur mehr äußerlich hergestellt bleibt; erst wenn die neuen Grundzüge allgemeiner und entscheidend durchdringen, reißt dieser Zusammenhang, wodurch ein voller Umsturz der bisherigen Grundbedingungen erfolgt. Dies zeigt sich im Lauf der jahrhundertelangen Entwicklung der Harmonik an allen Einzelheiten und war z. B. innerhalb des „Tri-

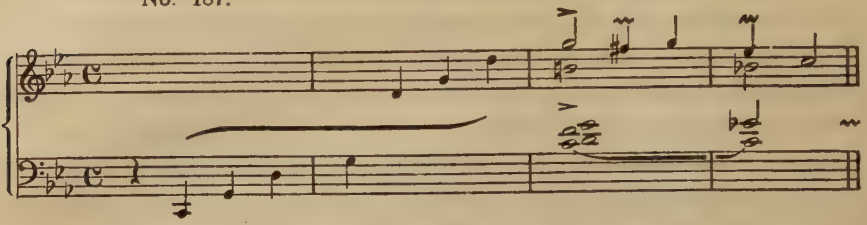
stan"-Stiles an den absoluten Fortschreitungswirkungen und absoluten Klangwirkungen klar zu beobachten.

Im „Tristan" zeigt sich nun auch bei ausgesprochen impressionistischer Vertonungsweise noch fast durchwegs, wie zu ihrer Rechtfertigung, ein Festklammern an eine tonale Erklärbarkeit, an festen Boden, ehe sie ins Uferlose abstößt. Wenn man als das wesentlichste Kriterium für die ausgeprägt impressionistische Harmonietechnik das Verdrängen der ursprünglichen tonalen Akkordverhältnisse durch Verschmelzungseffekte festhält, so ist bei einer Bildung wie der in Nr. 186 vorliegenden diese Verdrängung nicht nur im vollen Zuge, sondern der Verschmelzungseindruck bereits im Uebergewicht, und eine Zerstörung tonaler Reste bis zur Unkenntlichkeit ist nicht mehr Bedingung für die Zuerkennung impressionistischer Klangbildung (um neben ihrer rein technischen Eigenart von den viel wesentlicheren kunstpsychologischen Voraussetzungen hier gar nicht zu sprechen). Zwar löst sich bald im allgemeinen die impressionistische Technik, wozu auch schon im „Tristan" selbst die Anfänge liegen, von solcher nachträglicher Umdeutungsmöglichkeit, aber diese volle Lösung ist durchaus nicht das ausschlaggebende Kriterium. Selbst in Stücken extremer Ausprägung dieser Technik, bei Debussy z. B., lassen sich ganze Reihen von impressionistisch hingeworfenen, auf Grund ihrer spezifischen Klangverschmelzung gebildeten Klängen zur Rekonstruktion tonaler Grundgebilde, sei es auf Grund von Nebentonauffassungen oder auf andere Art, zurückleiten, ohne daß darum diese Möglichkeit im Widerspruch zu den kennzeichnenden Merkmalen der bereits ganz anders fundierten Schaffensweise steht. Das Wesentliche liegt, wie überall in der Harmonik, tiefer als in den „Analysen".

Wie Vorhalte und Nebentoneinstellungen führen zu Vorbereitungserscheinungen für selbständige, verschmelzende Klangtönungen vor allem die zahlreichen Orgelpunkte, u. z. gleichfalls in erster Linie die frei eintretenden. So ist z. B. die weiche, schleierhafte Sekundhäufung im nachfolgenden Anfangsakkord einer der „Norwegischen Volksweisen" (Nr. 5) von Grieg zwar der eigentliche und künstlerisch unmittelbar erzielte Tönungseffekt, die Klangbildung selbst aber (wie schon die vorangehende

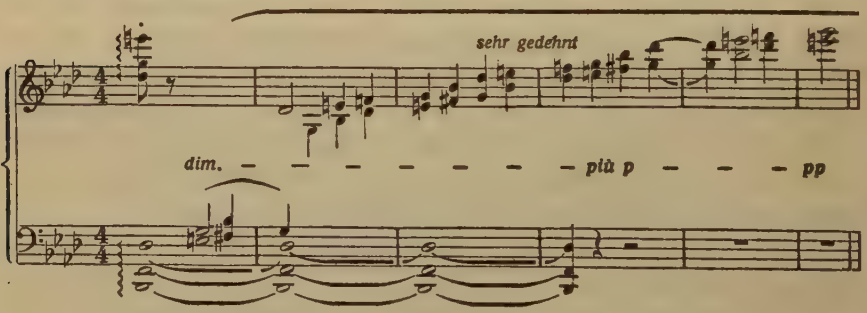
Zerlegung zeigt), trotzdem noch tonal einfach erklärbar, als Kombination des Septakkordes G^7 mit dem frei eintretenden Orgelpunkt c:

No. 187.



Die ganze Erscheinung geht zugleich über in die Kombination zweier Klänge, hier des Tonika- und Dominantklanges.

Auch bei einfacher Technik stellen Orgelpunkte bei Wagner bereits in hohem Maße ein spezifisch auf Impressionen, vorwiegend auf Naturstimmungen gerichtetes Moment dar, wie schon im Zusammenhang mit der gesamten ihm eigentümlichen Klangverschleierungstechnik zu erwähnen war. Man vergleiche im „Tristan" (III. Akt, I. Szene) die Dämmerwirkung des folgenden Orgelpunktes unter den gedehnten Terzen beim Ausspähen des Hirten übers Meer:

No. 188.

Vgl. z. B. auch die versponnene impressionsartige Liegestimme schon in Chopins außerordentlich stimmungsvollem Präludium in Des-Dur, bei dem die Idee durchgeführt ist, einen einzigen gleichmäßig in Achteln wiederholten Ton as (gis) trübe und einförmig das ganze Stück durchziehen zu lassen; hier allerdings ohne zu

absonderlichen Tonkombinationen zu führen. Der Tönungseffekt liegt im Orgelpunkt an sich. Nicht zu vergessen der vielen trübenden Orgelpunktfiguren, die schon Beethoven sehr liebt.

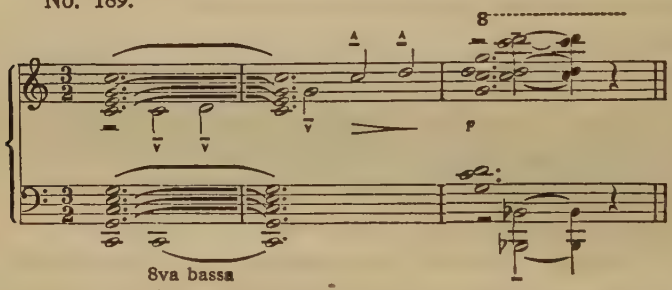
Zu Sekundverschmelzungen und anderen Tonkombinationen führen namentlich auch die Liegetöne in mittleren und höheren Stimmen. Starke Annäherung an Kombination von Klängen entsteht aber nicht nur durch freien Eintritt von Orgelpunkten; technisch häufen sich unter der Ausgleichswirkung geschickter Instrumentation die Liegestimmen mitunter derart, daß mit ihnen ganze Sedimente vorangehender Akkorde auf dem Grunde verbleiben, auf dem sich neue Harmonien weiterbilden. Wagners Technik erfährt gerade hierin noch eine enorme Weiterentwicklung; das allmähliche Hervorgehen kühnster impressionistischer Klangamalgamierungen durch immer mehr liegenbleibende Töne und schließlich ganze Akkorde kann man namentlich auch bei Richard Strauß beobachten.

Wenn durch Liegestimmen und alle sonstigen ursprünglich in der Stimmenführung sich ergebenden Dissonanzhäufungen eine der wesentlichsten Vorbereitungen für die späteren impressionistischen Kombinationen (schon rein gehörsmäßig) gelegen ist, so zeigt sich damit entwicklungsgeschichtlich ein analoger Grundvorgang, wie in größeren und komplizierteren Erscheinungen überhaupt die Kombination ganzer Akkorde, in welcher der Effekt von Klangfolgen nur in die Gleichzeitigkeit, zu den traumhaften Verschleierungen des Impressionismus zusammengerückt ist: ein Erstarren und Stauen dessen, was ursprünglich im Fließen in Erscheinung tritt, zur Masse. Das aber ist ein Prozeß, der für die gesamte historische Entwicklung der Harmonik zu verfolgen ist; von den ältesten Stadien mehrstimmiger Harmonik an zeigt sich durchgängig, daß alle, auch heute uns ganz einfach dünkende Erscheinungen aus allmählicher Verschiebung vom Nacheinander ins Ineinander hervorgehen, und daß in dieser Art stets neue akkordliche Entwicklungen eine Vorbereitung finden, z. B. schon von den ersten Dissonanzbildungen an.

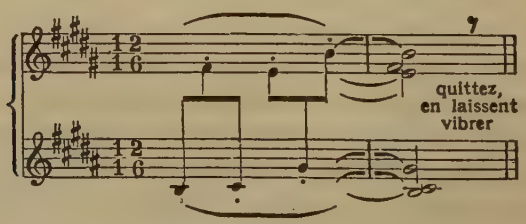
Es ist interessant zu beobachten, wie man mitunter gerade in ausgeprägt impressionistischen Werken bei Debussy diesen

Prozeß einer Verschiebung vom Nacheinander ins Gleichzeitige in unmittelbarer Lebendigkeit noch wirkend finden kann; daß die Töne melodischer Folgen, die einmal ins Gehör getreten sind, später allmählich auch in Klänge zusammenschmelzen, ist etwas bei ihm häufiges und man kann wahrnehmen, wie dies auf die Härten solcher Klangbildungen ausgleichend wirkt. Man beobachte z. B. in Debussys „La Cathédrale engloutie" (Préludes I.), einem der genialsten klangphantastischen Kunstwerke, die je geschaffen wurden, wie wiederholt kurze Melodiebruchstücke zur Gleichzeitigkeit ihrer Töne ineinandergehen, z. B. in folgenden Takten das glockenartige Motiv c-d-g in einen Akkord, der die gleichen Töne fortklingend vereinigt, hernach noch mit Zutritt eines weiteren Ganztones b unter die Töne c und d:

No. 189.

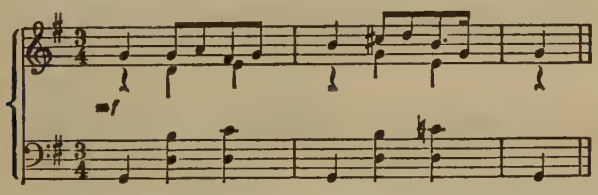


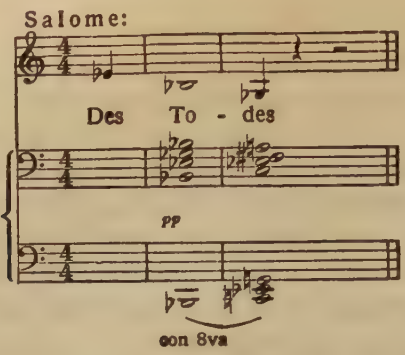
Oder die folgende charakteristische Klangbildung vom Anfang der „Collines d'Anacapri" (Préludes I.), bei dem der erste Akkord einfach durch Liegenbleiben der Motivtöne entsteht, wodurch zugleich auch wieder ein Zusammenhang mit orgelpunktartigen Wirkungen sich ergibt:

No. 190.

Auch das Beispiel Nr. 187 von Grieg brachte in ähnlicher Weise den Akkord erst in Zerlegung angedeutet.

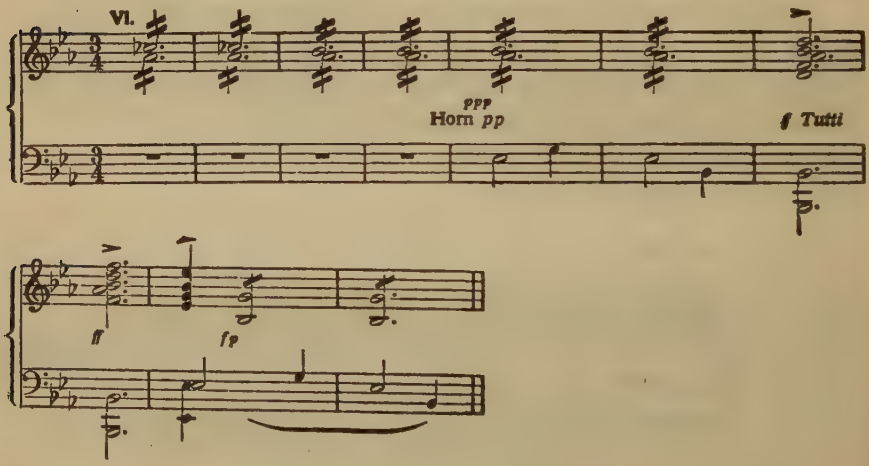
Betrachtet man aber die Klangamalgamierungen impressionistischer Musik selbst, so bestätigt sich ein Parallelismus mit der allgemeinen Erscheinung vom Uebergang aus dem Nacheinander in gleichzeitiges Erklingen darin, daß zunächst Akkordelemente näherer Verwandtschaftsgrade konglomeriert erscheinen, dominantische und subdominantische Verhältnisse, dann parallele und mediantische, daß in letzter Linie erst Klänge in eins zusammentreten, deren Grundtöne im Verhältnis von Sekunden stehen. Es wiederholt sich mit dem Verfließen zur Gleichzeitigkeit der Gesichtspunkt der Verwandtschaft, der ehedem mit dem Einströmen der älteren mehrstimmigen Musik in tonale Rundung die Klangfolgen erst im wesentlichen auf Quart und Quintschritten, auf tonalen Terzschritten, allmählich auch auf den übrigen, entfernteren Fortschreitungen beruhen ließ.

Solches Ineinanderstreichen von Klängen hat schon an sich etwas Traumhaftes. Zeigten die Anfangstakte vom II. Akt des „Tristan" die Kombination zweier im Quintverhältnis stehender Klänge, so bringt z. B. in den folgenden Takten aus einem „Wiegenlied" („Volksweisen") Grieg zweimal die Ineinanderschiebung von Dominante und Parallele:

No. 191.

Am Ende des ersten Taktes erscheint D^7 zugleich mit einem Bruchstück der Parallelstufe von G-Dur, e-g-h, am Ende des zweiten mit diesem ganzen Klang. Hier hat dies zugleich etwas Primitives, wie es oft den Volksliedcharakter heraushebt. Kombination vom Grundakkord mit dem verminderten Septakkord von c-Moll zeigt der zweite der folgenden Takte aus der „Salome" von Richard Strauß:

No. 192.

Bekannt ist die kühne Vorerscheinung dieser Art im I. Satz von Beethovens „Eroica", wo die Rückkehr vom Hauptthema in Es-Dur (Horn) noch in die Töne b und as des Dominantakkords (Streicher) hineintönt:

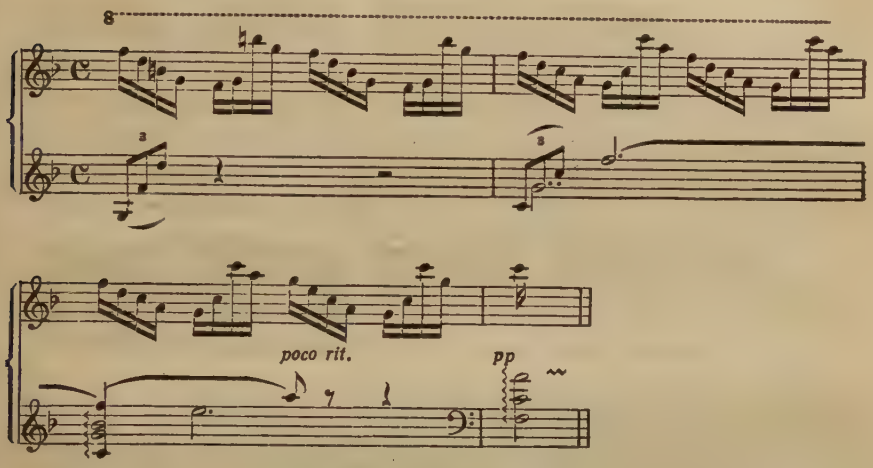
No. 193.



(Hier mag zugleich an die berühmte Stelle vom Ende des I. Satzes der Sonate in Es-Dur op. 81a von Beethoven erinnert sein, wo Tonika- und Dominantklang wiederholt gegeneinandergeführt sind, aber ohne zu einem Gesamteffekt eines Klanges zu verschmelzen; man hört sie vielmehr isoliert, als Einheiten, die wie Töne zweier Linien in dissonanter Reibungswirkung zusammentreffen.)

Mancherlei technische Eigentümlichkeiten, die auf Klangreize impressionistischer Art vorausweisen, bringt im Zusammenhang mit dem unendlich feinen Sinn für die instrumentalen Klangreize des Klaviers auch Chopin, ein Harmoniker von bedeutenden, mitunter genialischen Zügen. So stellen sich die folgenden Takte aus dem Präludium in F-Dur:

No. 194.

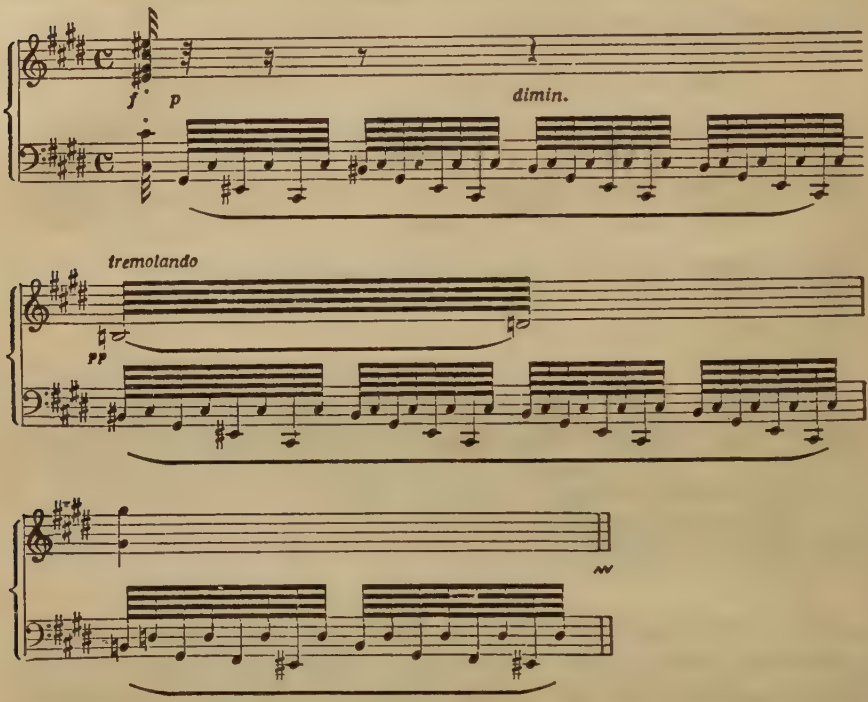


als Klangkombinationen dar, die technisch an Vorhaltsbildungen Anlehnung suchen. Der zweite Takt bringt die Dominante von F-Dur zugleich mit der Tonika, c-[e]-g+f-a-c; (d ist Nebennote zu c); mit dem dritten Takt erfährt f die Lösung eines Vorhalts zu e, dennoch schwingt die Mittelstimme noch frei in den Ton a des Tonikaakkordes aus, während alles übrige in diesem Takt sich auf die Dominante ausgleicht, zu der noch die Sept b hinzugetreten ist. Technisch bliebe dieses a vom dritten Takt als Vorausnahme zum nachfolgenden Akkord zu erklären, doch ruht die leitende schöpferische Harmonieempfindung hier bereits offensichtlich in der Klangkombination.

Es steht im Einklang mit dem eigentümlich flackernden Charakter der klangimpressionistischen Reibungswirkungen, wenn manche Verschleierungen mit dem Tonreiz von trillerartigen Figuren oder tremolierenden Bebungen verbunden sind. Wer wollte

die impressionistische Wendung verkennen, die der dreiundzwanzigjährige Schubert im fieberhaft verschwimmenden Endteil vom II. Satz der „Wanderer-Phantasie“ mit diesen Takten entwarf:

No. 195.

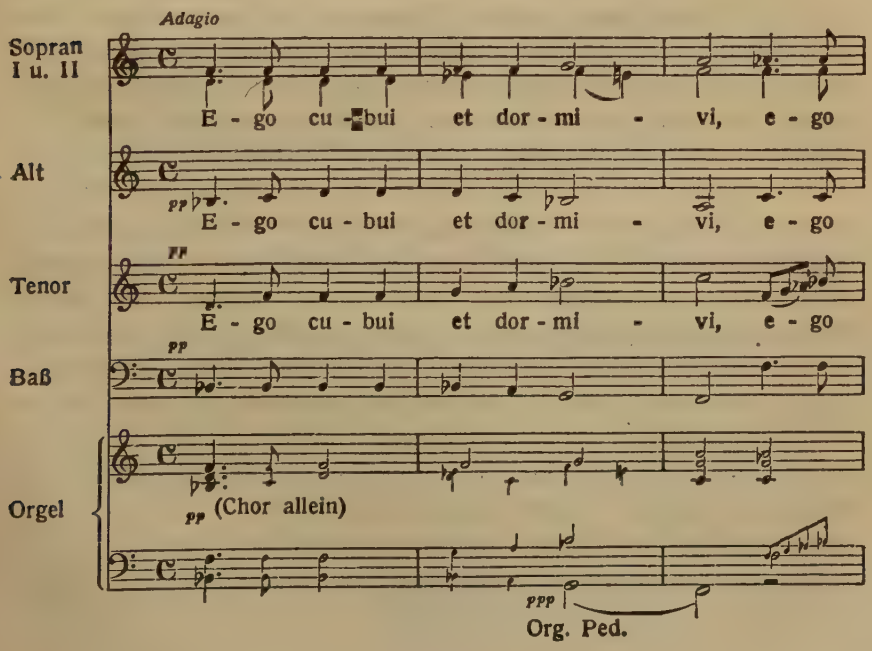
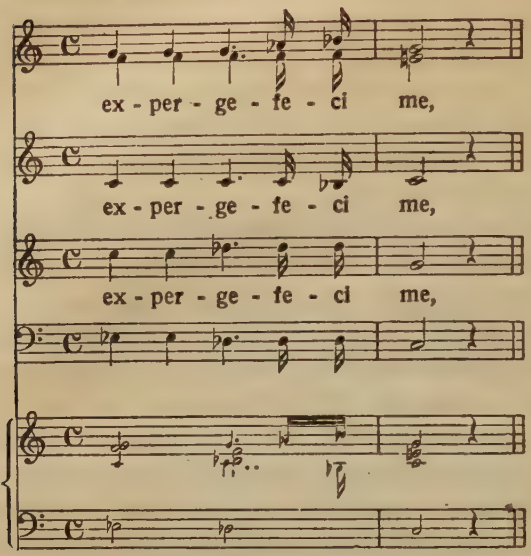


Man beachte, wie das über den Cis-Dur-Akkord zischend und brodelnd ausgegossene Tremolando der Töne d und h gerade den Ton cis samt dem als Nebenton wiederholt eintretenden his umfaßt, so daß der Klangreiz von vier in kleinen Sekunden benachbarten Tönen entsteht und zugleich mit den zitternden Rhythmen die Harmonien verstäubt. In diesem Klangreiz, der für die frühromantische Zeit als einzigartig bezeichnet werden kann, liegt auch der eigentliche Inhalt dieser zweimal hintereinander auftretenden Stelle, während sie rein technisch an sehr einfache Erklärungsweise Anlehnung finden kann: Hinzutritt von kleiner Sept und Non zum Cis-Dur-Akkord; der künstlerischen Wirkung käme eine andere Erklärungsweise, wenn sie auch tech-

nisch etwas komplizierter ist, näher, nämlich wieder die einer vorausnahmeartig motivierten Ineinanderschiebung von Klängen, indem in den Cis-Dur-Akkord h und d als Bruchstück vom nachfolgenden verminderten Septakkord (eis-gis-h-d) hereinbrechen: die technisch einfachste Erklärungsweise ist nicht immer die künstlerisch entsprechendste.

Wie weit man aber solche Einzelheiten zurückverfolgen kann, und wie technisch noch ganz einfache Vorgänge, nämlich nur Stimmführungsdissonanzen (Durchgänge und Vorhalte) zu Sekundkombination von starker Häufung und unverkennbarer Verwandtschaft mit impressionistischem Charakter hinleiten können, kann man an Takten wie den nächstfolgenden bestaunen, die einem Harmoniestil entnommen sind, welcher in seiner Helle und seinen klaren Formen zum Impressionismus den größten Gegensatz darstellt, der überhaupt denkbar wäre; sie stammen aus einem anglikanischen Kirchenchor (Anthem) für fünfstimmigen Chor und Orgel von Henry Purcell (1658—1695) „Jehova, quam multi sunt hostes mei" (Ausgabe von W. H. Cummings, Novello, London).

No. 196.



Die Symbolisierung von der Mystik des Schlafes führt hier mit dem zweiten Takt zu einem Zusammendringen der drei Sekundtöne d-es-f unmittelbar übereinander, dazu in einer tieferen Stimme einer vierten Sekunde g; in der zweiten Hälfte vom vierten Takt zum Zusammenklang c-des-f-g. Das sehr breite Zeitmaß und der gleichmäßig gehaltene Ton der Gesangstimmen lassen natürlich gegenüber einem Instrumentalsatz diese Dissonanzeffekte viel mehr hervortreten, wie überhaupt der Choralton gegen solche Wirkungen weitaus empfindlicher ist. Ist auch die Entstehungsweise von Durchgängen und Vorhalten ganz einfach und durchsichtig, so ist doch die künstlerische Entstehung, die aus dem Wortinhalt motiviert ist, das Bedeutsame; solche dissonante Zusammenklänge an sich entstehen, wenn auch nicht oft in solcher Stärke, auch sonst gelegentlich in der harmonisch einfachsten Musik (auch z. B. bei Mozart), um von den Zusammenklangsbildungen im polyphonen Linienstil gar nicht zu reden; das Interessante sind also nicht so sehr die Klangbildungen bei Purcell als der Anlaß, unter dem sie erfolgen. Das dämmrig Verschmimmende ist bei ihnen gesucht. So kann man erkennen, wie die intuitive Klangphantasie von einfachsten Grund-

lagen aus künstlerische Ausdrucksmomente schafft, deren sich in fernstabliegenden historischen Wandlungen später ein anderer Stil als breit herrschenden Grundzuges bemächtigt.

Solchen Klangkombinationen führt auch das Wachstum der Klänge zu Sept- und Nonenakkorden und darüber hinaus rein technisch entgegen, abgesehen von dem vielfach impressiven Charakter, der mit der zunehmenden Häufigkeit der dissonanten Formen gegenüber der Dreiklangshelle die Harmonik trübe einspinnt. Es beruht schon an sich auf einer gesteigerten Funktion des Verschmelzungsphänomens; aus ihm ermöglichte sich die Häufung von mehr und mehr Terzen zu einer einheitlichen Klangmasse, ein Vorgang, der sich konsequent weiterbildet, indem mit dem Hinneigen zum Impressiven die ursprünglichen Dissonanzspannungen sich mehr in den sinnlichen Gesamtreiz lösen. Bei Tonverdoppelungen und Umkehrungen kommen Sekundhäufungen aufeinander zu liegen, die ihren Verschmelzungseffekt als ein höchst stimmungshaftes Tönungsmittel hervorkehren, die Schwerewirkung weicht dem Ineinanderfluten zur Klangmasse. Die Gewöhnung des Gehörs an immer mehr dissonante Akkorde, innerhalb des Akkords aber an immer mehr hinzutretende Terzen bereitet die Verdrängung vom tonalen Strukturprinzip durch das Prinzip der Verschmelzung vor, die vollständige innere Umwandlung der Klangkonstitution, deren sich der Impressionismus bemächtigt.

Eine andere Weiterentwicklung des Weges, den vor allem Wagner mit der neuartigen Behandlung der Sept- und Nonenakkorde beschritt, liegt später bei den Impressionisten, aber auch überhaupt bei der Harmonik fremdländischen Stimmungskolorits, noch darin, daß mehr und mehr die ferneren Naturtöne verwertet wurden; sie kamen insbesondere dem Streben entgegen, eine bis ins Geräuschhafte gehende Klangcharakteristik in die Musik hineinzuziehen.

Von der Alteration ist der analoge Vorgang einer völligen inneren Umwandlung bereits vorhin als charakteristisch für die gesamte Dissonanzwandlung überhaupt erwähnt worden; die vorbereitende Bedeutung der Alteration für die impressionistische

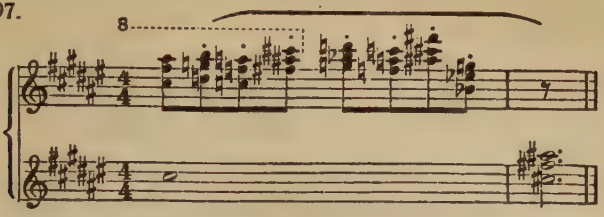
Tönungsweise beruht also darin, daß sie die kühnen und unerschöpflichen Tonkombinationen und Klangformen erstehen läßt, freilich in gegensätzlicher Motivierung, als Spannungsentstellungen, und die Alteration hebt sich, wie betont, selbst auf, wenn nun alle diese Gebilde ihrem rein klangsinnlichen Effekt nach erfaßt und verwertet werden. Gerade die starken Alterationen bereiten Intervallkombinationen wie Quarten- und besonders Sekundanhäufungen vor, deren sich hernach die impressionistische Tönungsweise vornehmlich bedient. Es genüge, an die Wandlungen vom motivischen ersten „Tristan"-Akkord zu erinnern, oder auf die Sekundhäufungen in Alterationsklängen wie Nr. 78 und Nr. 80 von Bruckner hinzuweisen.[1])

Schließlich liegt einer der hauptsächlichen technischen Vorbereitungswege für den musikalischen Impressionismus in dem Lösungsvorgang, der die Klangfolgen betrifft. Schon in der auffälligen Meidung der Tonikaklänge bei Wagner war hiebei technisch ein Moment zu erkennen, das bis zu gewissem Grade an der allgemeinen Zersetzung der Tonalität Teil hat, ebenso wie mit dieser Umgehung der Grundakkorde gleichfalls eine eigenartige Verschleierungswirkung eintrat, die ästhetisch die impressionistische Tönungsweise mit vorbereiten half. Vor allem aber beruhte die innere Farbenzersetzung, die schließlich mit dem Impressionismus neuen Gesichtspunkten der Klangfolge weicht, in der Zuspitzung der ursprünglich tonalen Zusammenhänge zu lauter Einzelwirkungen. Die unbegrenzte, extreme Weitungsmöglichkeit hievon ging bereits aus den zusammenhängenden Ausführungen hierüber (siehe IV. Abschnitt, II. Kapitel) hervor, ebenso schon in manchen der dort angeführten Beispiele das Hinüberspielen zum Impressionscharakter. Zersplitterung zu absoluten Klangwirkungen liegt der Vertonung beispielsweise folgenden Motivs mit dem Glitzern seiner Einzelharmonien zugrunde:

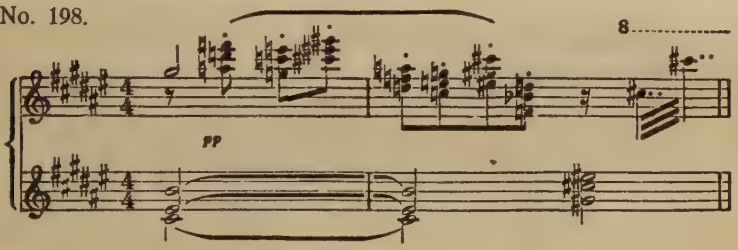
[1]) Der am stärksten impressionistischem Charakter sich nähernde Satz von Bruckner ist das Scherzo seiner „Romantischen" (vierten) Symphonie, wo die merkwürdig versponnene Wirkung namentlich durch die vielen Sept- und Nonenakkorde (zugleich mit Orgelpunkten) hervorgerufen ist.

Richard Strauß, „Der Rosenkavalier".

No. 197.



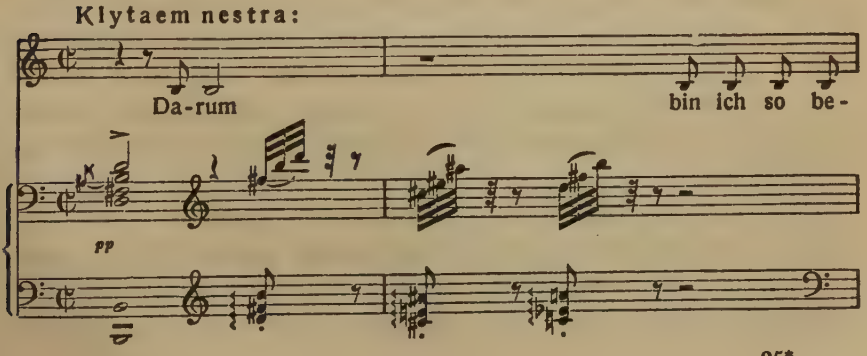
Den Weg, zu dem dieses Prinzip hinleitet, zeigt eine Stelle, die gleich wenige Takte später folgt:

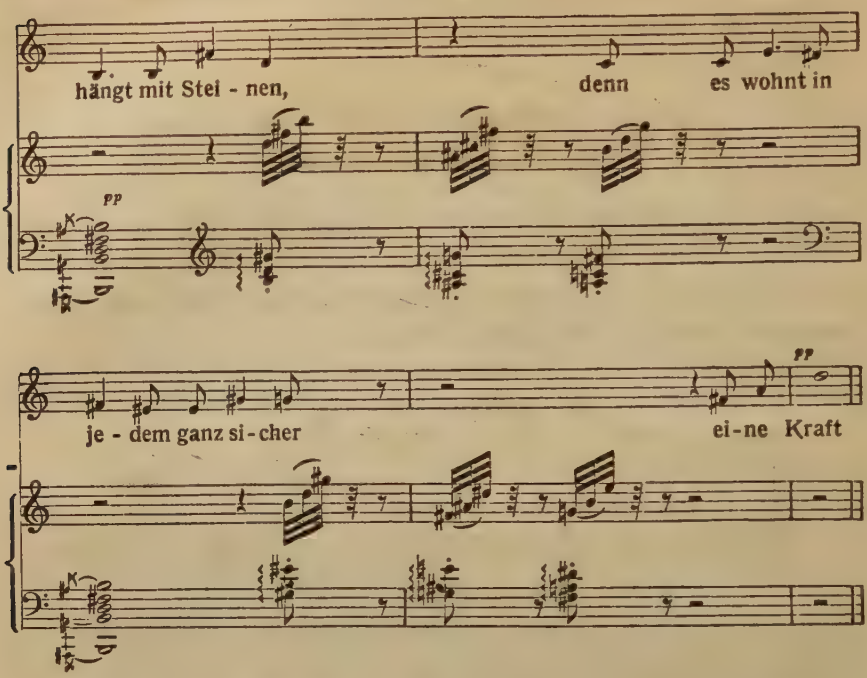
No. 198.

Die einzelnen Akkorde sind dermaßen zur Bedeutung von Klangreiz-Einheiten durchgedrungen, daß sie sogar über einem orgelpunktartig liegenden, ganz anderen Klang möglich sind. Starke Sonderung der Instrumentalfarben fördert durchwegs diese Entwicklung.

Akkordliche Einzelreize und zugleich ihr Ineinanderstreuen zu kühnsten gleichzeitigen Klangkombinationen zeigen die folgenden Takte in der Symbolisierung eines Sprühens und Funkelns:

Richard Strauß „Elektra".

No. 199.





Jedesmal läßt Strauß hierbei die herben Halbtonreize hervortreten. Wie schon die bisherigen Beispiele zeigen, beruhen die freien Klangkombinationen auf zweierlei Erscheinungen; entweder in einer einheitlich übergreifenden Klangverschmelzung oder in der Zusammenstellung zweier akkordlicher Einzelreize, also in der Kombination zweier Verschmelzungseinheiten, die dann nicht zu einem Ganzen ineinanderdringen, sondern im Gegenteil als zwei isolierte Klanggebilde zusammengewürfelt sind.

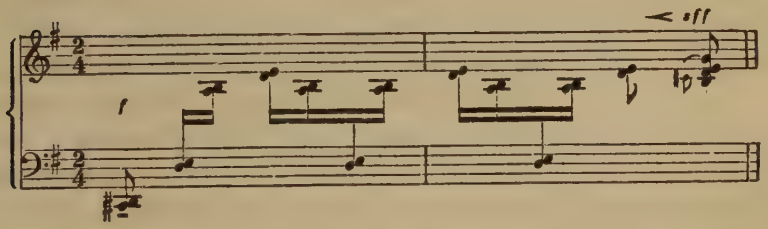
Auch das Beispiel Nr. 180 von Mahler zeigt das Zusammentreffen solcher verschiedener Klänge, indem zwei (auch instrumental isolierte) Klangzüge in der Art kontrapunktierter Linien mit ganzen Akkorden statt mit einzelnen Tönen aneinander vorbeistreichen.

Doch bleibt demgegenüber zu betonen, daß selbst den ausgeprägtesten Impressionismus keineswegs ausschließlich kompliziertere Tonkombinationen solcher Art beherrschen; denn die innere Farbenzersetzung der Romantik löst vor allem auch abso-

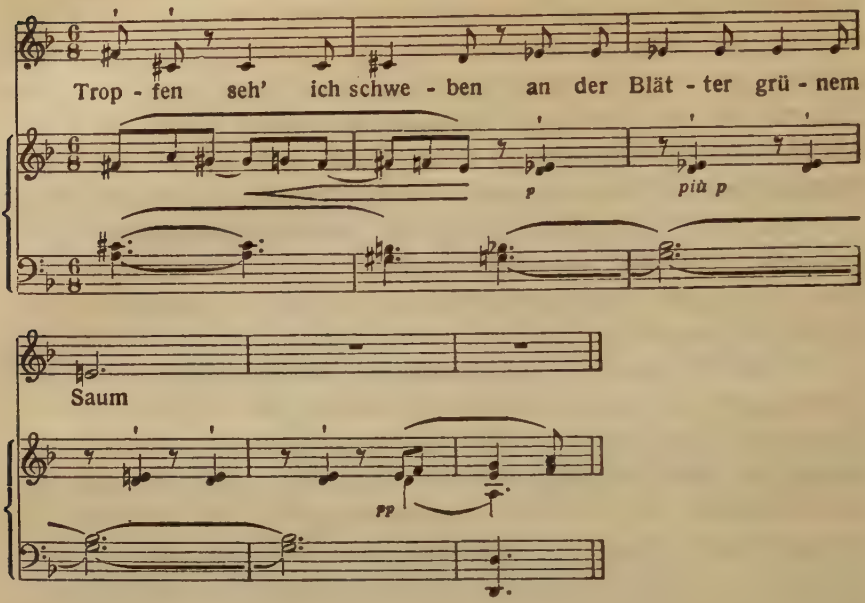
lute Fortschreitungswirkungen heraus, ferner aber die Eigenwirkung einzelner Dreiklänge; beides führt dahin, daß im Kolorit des Impressionismus auch die einfachsten Konsonanzakkorde in hohem Maße verwertet erscheinen, aber in ganz anderer Art und farbensinnlicher als in tonaler Musik. Man vergleiche die vielen, schon in den vorigen Abschnitten erwähnten impressiven Rückungs- und Klangwirkungen; beispielsweise Nr. 50; nicht weil diese Klangfolge an sich etwas Besonderes enthielte, liegt dort Impressionscharakter vor, sondern weil die Idee und ganze Art dieses Kolorits aus einem naturhaften Eindruck hervorgeht.

Dieses Prinzip der Zuspitzung in Einzelwirkungen kann sich aber sogar bis zum absoluten Klangreiz des Einzeltones verlieren. Auch er ist farbensinnlicher geworden. Ebenso aber findet man den Klangreiz der Intervalle reichlich verwertet, zum Beispiel der Sekundverschmelzungen, die bisweilen als Einheitseffekt, wie ein Doppelton, verarbeitet erscheinen, z. B.

Debussy, „Minstrels“ (Préludes I).

No. 200.

In Wagners Lied „Im Treibhaus“ (Gedicht von Math. Wesendonk), das er ausdrücklich als „Studie zu Tristan und Isolde“ bezeichnete, findet sich folgende Stelle, die nach dem ersten Takt (das Motiv s. in Beispiel Nr. 167) in die einzelnen Sekundeffekte, d und es, dann die weicheren d und e (als Symbolisierung der schweren, schwebenden Tropfen) überleitet:

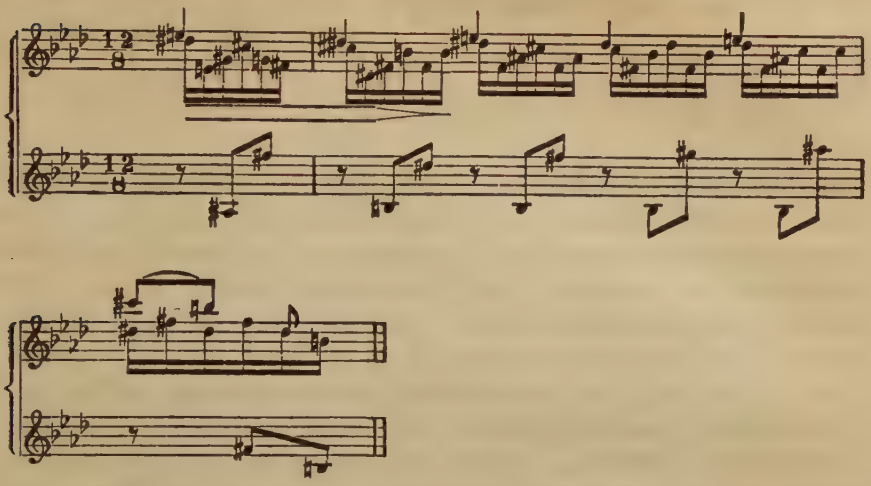
No 201.



Das ist bereits eine echt impressionistische Stelle, ungeachtet der tonalen Rekonstruierbarkeit und Weiterführung (der Akkord e-g-b-d als d II aufgefaßt, im Sekundreiz d-es das es als Nebentoneinstellung zu e; demnach ist es eigentlich dis, die Schreibweise d-es läßt aber erkennen, wie hier schon mehr Verschmelzung und Klangreiz, als die Spannung den Empfindungsinhalt darstellt). Impressionistische Momente enthalten zugleich auch die liegenden Unterstimmen, sehr charakteristisch ferner die rhythmischen Stellungen der Sekundreize; Wagner verlegt sie auf unbetonte Taktteile und deutet eine Auflösung auch der rhythmischen Taktschärfe in die weich ausgebreiteten Einzeleindrücke an.

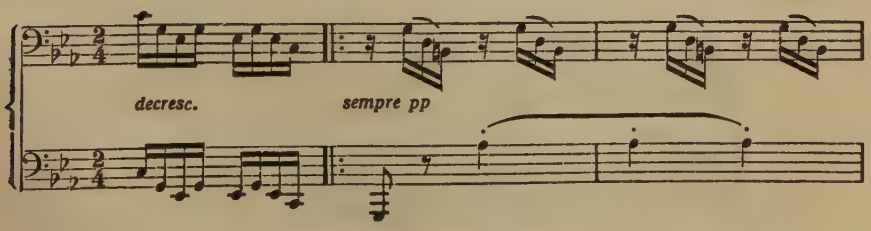
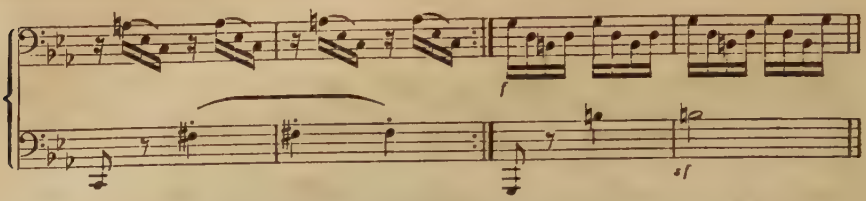
Das Heraustreten von Sekundreizen zeigen z. B. auch die nachfolgenden Takte aus der zu impressionistischem Charakter unverkennbar hinüberspielenden Landschaftsstimmung „Au bord d'une source" von Liszt (der überhaupt in vielen kühnen Einzelheiten der Harmonik wie der Instrumentation Wagner vorgriff); (aus den „Années de Pèlerinage").

No. 202.



Technisch sind diese Sekundeffekte hier durchwegs als Vorhalte entstanden, wie an den einfachen Klangfolgen leicht erkennbar; vom 2. Takt an wird noch durch das orgelpunktartig wiederholte h des Basses der impressionistische Charakter erhöht. Zugleich ist das Beispiel ein Beleg, wie dieser überhaupt in den Stimmführungsdissonanzen eine wesentliche Vorbereitung findet.

Auch Chopin verwertet den Klangreiz der Sekunden in sehr feinfühliger Weise; seine Klavierwerke sind reich daran. Ebenso Schubert. Auch Beethoven ist schon vom absoluten Reiz der kleinen Sekunde angezogen, wenn er im Schlußsatz der Waldstein-Sonate (op. 53) das folgende sonderbare Klangspiel bringt, u. z. in einer seiner versponnenen Uebergangsentwicklungen, aus denen schließlich die Wiederkehr vom Hauptthema herausspringt:

No. 203.



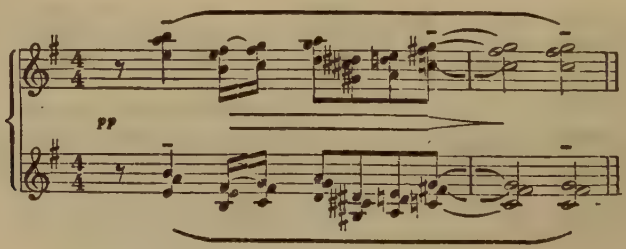
Das dreimalige as, das zum G-Dur-Akkord hinzutönt, hat technisch seine Motivierung als Nebentoneinstellung zum Ton a des nachfolgenden verminderten Septakkords, die schon durch die Auflösung in anderer, der Harpeggien-Stimme, etwas verschleiert ist. Doch liegt zugleich auch eine merkwürdige Doppelstellung des dreimaligen as vor; denn es wirkt auch zugleich als Leitton, der von oben ins g drängt, diese Auflösung erfüllt sich aber erst im Umwege über den unteren Leitton fis des folgenden verminderten Akkords. Schon technisch ist diese Nebentoneinstellung bei Beethoven auffallend; indessen liegt der Inhalt zum wesentlichen Teil im Halbtonreiz vom g und as, worauf auch die dreimalige Staccato-Wiederholung deutet.

Innerhalb des impressionistischen Stiles treten später die Sekundreize als absolute Eigeneffekte in sehr reicher und verschiedenartiger Weise hervor. Eine besondere Feinheit von Debussys Klangstil liegt darin, daß er gerne an die Außenstimmen der Harmonien scharfe Halbtondissonanzen zu einem der übrigen Akkordtöne setzt und so die Klangränder in eigentümlich gebrochenen Tonwirkungen ausschwingen läßt.

Ebenso fesselt die Impressionisten vornehmlich der Reiz der Quinten; ihre Zusammenklangswirkung erhöhen sie darum mit Vorliebe durch Folgen von parallelen Quinten. Auch beides, Quinten- und Sekundreize kombiniert findet sich oft, z. B. als Harmonisierung (Farbenuntertönung) einer Melodie; z. B.

Debussy, „Et la lune descend sur le temple qui fut“ (aus den „Images“).

No. 204.

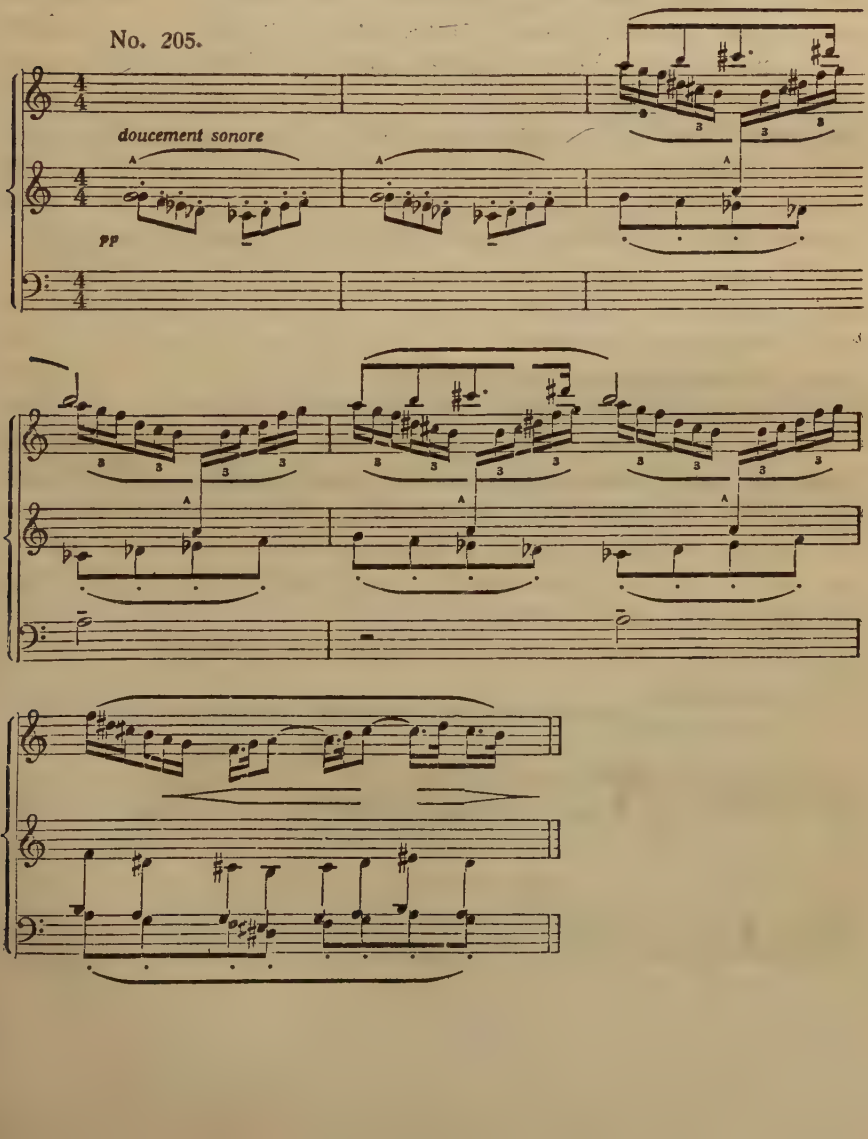


Man sieht überall, wie die Entwicklung erst atomisiert, um dann neu zusammenzustellen.

Die Auflösung der Tonalität geht zum Teil auch von der Melodie aus. Das Streben zum Charakteristischen und Verschwimmenden äußert sich in vielen Ganztonskalen oder -skalenbruchstücken; oft zur Kennzeichnung von Fremdartigem, exotischem Kolorit oder z. B. in Naturgeräuschen, die zu musikalischem Bild aufgefangen sind:

Debussy, „Cloches à travers les feuilles“ (aus den „Images“).

No. 205.

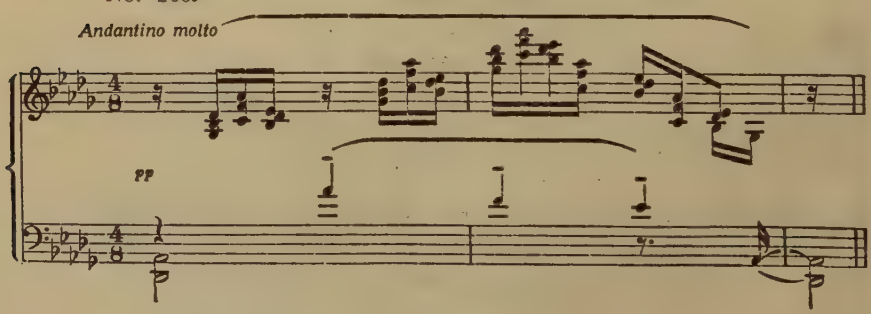


Vom 2. Takt an sind alle drei oberen motivischen Stimmen in Ganztonbewegungen gehalten.

Gegenüber dem unendlichen Reichtum der koloristischen Tönungsmöglichkeiten mag es genügen, diese hauptsächlichen Entwicklungszüge zu erkennen, in denen sich aus den romantischen Wandlungen heraus der impressionistische Stil technisch vorbereitet. Wenn sich dieser auch zunächst bei der Harmonik als dem farbentragenden Ausdruck in der Musik geltend macht, so liegen doch nicht hier allein seine Merkmale. Alle Erscheinungen der musikalischen Technik wirken zusammen, um seine stimmungsschwere Versponnenheit über die Musik auszubreiten. Eine Eigentümlichkeit seiner späteren Ausprägung beruht darin, daß seine Motivik sich von großen Linien zu primitiven Ansätzen umgestaltet, die fast nur Melodiebrocken darstellen. Bei Debussy sind es oft nur ganz kurze, wie Fragmente oder vage Andeutungen anmutende Gebilde, die in die Klangfolgen mitverwoben sind. Die Vereinfachung geht oft bis ins Rudimentäre, zum Charakter von Naturlauten, oft bis zu deren Nachahmung, zu Symbolen allgemeinster Art, wie Rufen, namentlich Hornrufen, Glockengeläute und Aehnlichem. Hierin liegt eine Parallelerscheinung zum Grundzug der Momentanimpression in der Harmonik. Andrerseits ist es ein Prozeß, der technisch im Einklang mit der Konzentration auf das Klangsinnliche steht, wenn die Motivik bis zu solchen kurz gedrängten Teilstücken gerinnt; der Zauber des akkordlichen Klangreizes absorbiert auch sie bis zur Zersetzung in Einzeleindrücke und durchschimmernde Andeutungslinien. Zum Beispiel:

Debussy, „Reflets dans l'eau" (aus den „Images").

No. 206.



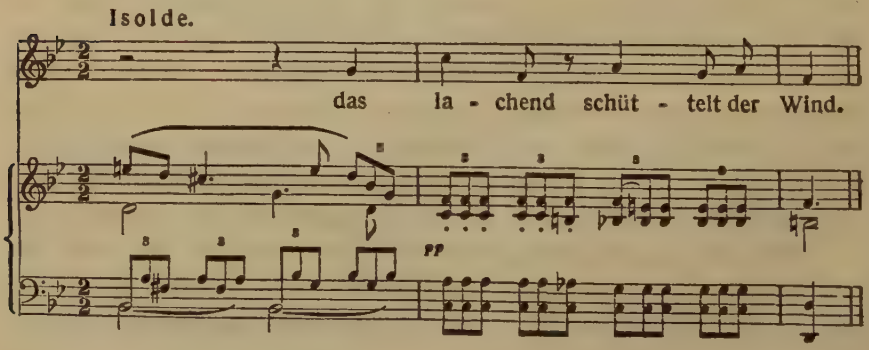
Mit diesem Anfangstakt erscheint ein derartiges schlichtes Motiv, welches das ganze Stück beherrscht, in der Mittelstimme (as-f-es), umspielt oben von einzelnen Klangfarbenreizen, in der Tiefe von einer wässerigen leeren Quintwirkung.

Ganz falsch wäre es aber zu glauben, daß diese Verkürzung zu Ansätzen, welche die Motive kennzeichnet, die ganze Melodik des Impressionismus kennzeichnet, wie man es vielfach lesen kann. Das Gegenteil trifft zu; der große Zug der Melodie ist erst zu erkennen, wenn man aus weitem Abstand die Klangfolgen überblickt, und diese durchzieht und überspannt sie in breit ausladender Gestaltungsenergie, zu freiestem Ausschweifen gelöst. Schon die Aneinanderreihung von Klangimpressionen beruht in unendlicher Melodie, ebenso die teilweise stark durchbrochene Linienausspinnung selbst. Debussy z. B. ist Meister der unendlichen Melodie; dies zeigt nicht nur die breite Melodie der Klangzüge, sondern eine Reihe von Sätzen, die in fein ausgesponnener Linienstruktur gehalten sind (vgl. die „Suite bergamasque"). Wie daher namentlich der „Tristan" wieder als das Werk zu werten ist, das der eigenartigen Melodieempfindung des Impressionismus wenigstens von Weitem Richtung und Ansatz gab, so sind sogar im Rückschauen gewisse unauffällige Einzelheiten als Voranzeichen jener Umbildung in der Motivik wiederzuerkennen, die erst später in klare Erscheinung tritt. So ist es charakteristisch, daß z. B. in den voll-impressionistischen Takten vom verhallenden Jagdgetön (s. Nr. 184) nur die Hornrufe den motivischen Inhalt darstellen, oder daß dieser in den Ganztonakkorden von Nr. 186 nur mehr in das unruhige Verebben der Triolen absorbiert erscheint, in der „Tristan"-Studie von Nr. 201 nur in einzelne Stöße u. s. w. Daß aber auch im Ganzen das Werk, namentlich im Vergleich mit den andern Musikdramen Wagners, in der Leitmotivik einen unverkennbaren Zug gegen das Primitive enthält, ein Hinneigen zu allgemeineren Bewegungsformen in der Liniensymbolik, mag im Vorgreifen zum nächsten Abschnitt auch in diesem Zusammenhang erwähnt sein.

Mit dem eigentlichen Impressionismus ergibt sich aus den melodischen Erscheinungen unmittelbar eine bestimmte Wandlung in der Rhythmik, indem nicht allein jegliche Symmetrie

in viel weitergehender Weise als bei Wagners unendlicher Melodie überwunden erscheint, sondern im Fortschreiten dieses linearen Auflösungsprozesses eine Zersetzung in breites Verschwimmen erfolgt; und dies in einem Maße, daß die Schranken selbst einer taktmäßigen Notierung nur mehr andeutungsweise Geltung haben und sich bei einer großen Anzahl von Werken eigentlich erübrigen; statt genauer Taktabmessung entspricht ihnen ein langatmiges Verklingen der ungemein duftigen, nebelhaften Einzeleindrücke. Doch auch abgesehen von diesen mit der Melodik bereits gegebenen Erscheinungen tritt die Rhythmik vielfach eigenartig in den Dienst der neuen Gestaltungsweise; namentlich in der Symbolisierung von Naturlauten. Stimmungshafte Ausbreitung zeigt hier vor allem die Auflösung schärferer Rhythmen in Triolen; so bereits beim „Tristan" in den erwähnten Takten vom Jagdgetön (Nr. 184) das sehr charakteristische Verfließen vom Motivansatz in gleichmäßige Triolen; ferner z. B. in der I. Szene vom II. Akt beim Uebergang in die Impression von den Naturlauten der Quelle („Nicht Hörnerschall tönt so hold: des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher") die Auflösung in Sextolen (zugleich mit den naturalistischen Farben der Klarinetten und den gedämpften Streichern). Aehnlich etwa kurz davor das unruhige Hereinwehen von Sextolen (Klarinette und Fagott) in naturalistischer Symbolisierung vom Schütteln des Laubes im Wind:

No. 207.



Auch unsteter Wechsel der Rhythmen findet sich oft. So beachte man z. B. schon in Berlioz' symphonischer Dichtung „Harold in Italien", wie das fernher tönende Gebetsmurmeln der vorüberziehenden Pilger (II. Satz) teils durch die Kombination, teils durch den Wechsel von Triolen und Sechzehntelrhythmen zu einer treffenden Impressionswirkung gelangt.[1])

Wie für Triolen oder Sextolen zeigen Naturstimmungen Vorliebe für Synkopen; beides als Ausdruck der Breite und der Loslösung von der rhythmischen Akzentschwere. Allenthalben aber spiegelt sich der Ausdruck unklar dämmrigen Verschwimmens (wie in der Kombination von Klängen) auch in der Kombination verschiedener Rhythmen. Vgl. z. B. das Vorspiel zum II. Akt des „Tristan" vom 29. Takt an. Wenn auch alle diese Züge erst mit dem späteren Impressionismus in viel stärkerem, beherrschendem Maße hervortreten, so ist doch gerade an ihnen wieder die große Bedeutung zu erkennen, die für seine ganze Gestaltungsweise der Nachtsymphonik vom II. Akt des „Tristan" zukommt.

Dies umsomehr, als sich impressionistische Momente durchwegs auch sehr stark im instrumentalen Kolorit äußern, für das Wagner bahnbrechend wurde; insbesondere auch in den großen musikalischen Naturstimmungen, an die hier vor allem angeknüpft wurde. Die Bedeutung der Instrumentation, die bereits überall zu streifen war, greift auch tief in die harmonische Technik ein. Sie ist hierbei nicht damit erschöpft, daß die Klangverschmelzung überall durch die instrumentale, manche Härten mildernde Farbenverschmelzung gefördert wird; für manche

[1]) Eine interessante Vorerscheinung zur Auflösung des rhythmischen Bildes in einzelne, dumpfe Klangeindrücke enthält, wenn auch noch innerhalb streng taktmäßiger Geltung, Beethovens letzte Klaviersonate, c-Moll, op 111, im II. Satz in der (vierten) Themenvariation, welche bloß abgerissene tiefe Akkorde (u. z. synkopisch) bringt, die nur mit ihren höchsten Tönen das Thema verborgen andeuten; sie enthält auch sonst in ihrer Mystik einzelne Züge, die von fernher Impressionscharakter erkennen lassen, so die in Triolen tremolierenden Quinten als Orgelpunkt; auch tritt ein großer Teil dieser einzelnen Akkorde in starken Dissonanzbildungen ein, die durch Vorhalte ausgelöst sind.

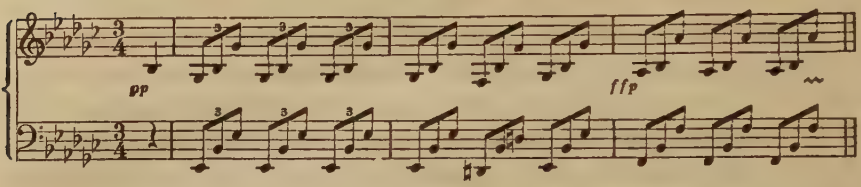
Ton- und Akkordkombination sind sogar die Instrumentalfarben geradezu als die schöpferisch leitenden Ideen zu werten. Ihr Kolorit greift oft dem der Harmonik vor und beherrscht die Gesamtimpression, ehe noch die Akkorde von ihr erfaßt sind; diese gewinnen dann gewissermaßen sekundäre Bedeutung, schmiegen sich in ihren Verschmelzungsreizen der umfassenderen Vorstellung eines Kolorits an, in dem das instrumentale Farbenmoment das vorwaltende ist; sie entstehen mitunter erst im Banne dieses primären musikalischen Farbenbildes. Freilich muß mit dieser Sonderung nicht durchaus an zeitliche Trennung im Schaffensvorgang gedacht werden, umsoweniger als gerade in impressionistischer Kunst das Aufdämmern all dieser Stimmungstönungen in ferngerückten Tiefen des Unterbewußten vor sich geht. Die Unlösbarkeit, das Ineinandergehen dieser verschiedenen koloristischen Momente ist wieder in hohem Maße für den ganzen, auf Verschiebung und Verspinnung der Sinneseindrücke ausgehenden Grundzug des Impressionismus kennzeichnend.

Neben Klangmischungen, deren Reichtum und Technik im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht einmal angedeutet werden kann, sind es auch instrumentale Reizeffekte, wie vor allem das Tremolando (vgl. Nr. 195), die den spezifischen Ausdruck verdämmernder Unklarheit ausprägen. Besonders charakteristisch ist für den Zug, der das Taghelle, Deutliche zugunsten des Verschwimmenden meidet, auch die Vorliebe für die gedämpften Bläserklänge und Streicher, oder das Spielen der Streicher „am Steg", u. dgl. mehr. Das Zittern vom Tremolando ist als der reizvolle Uebergang von Klarheit zu Verschwimmendem im Toneindruck eine der Wirkungen, deren sich von jeher die Romantik bemächtigte, und die der Grenzregion zwischen Träumen und Wachen, ihrem eigentlichsten Kunstgebiet, entsprach. Schubert verwendet es sogar in der Kammermusik schon sehr stark. Im Orchester Wagners erscheint es sowohl in Stimmungs- und Landschaftsimpressionen, wie als Ausdruck fieberhafter Erhitzung, eines Uebergangs in Unklarheit der Sinne. (In letzterer Art z. B. sehr viel im III. Akt des „Tristan", oder im II. z. B. als Ausdruck des Visionären beim „Liebestod", u. s. w.)

Wie das symphonische, so bildet vor allem auch das klavieristische Kolorit eine der hauptsächlichsten Unterlagen der impressionistischen Kunst. Wie im Orchester Wagner, so sind hier vor allem Chopin und auch Liszt als die bedeutungsvollsten Vorläufer zu werten, die von den Klangreizen und Kombinationen des Klaviertones aus neue Wege anregen konnten und in manchen Einzelheiten zu Debussys Klavierstil vorausdeuten. Wie aber das befruchtende Eingreifen des orchestralen Kolorits in die Herausbildung des Impressionismus nicht zu verkennen ist, so findet auch dessen spezifischer Klavierstil selbst noch eine nicht zu unterschätzende Vorbereitung durch Satz und Technik der Klavierauszüge, durch keine in ähnlichem Maße als die von Wagners Musikdramen, die bald einen Klavierstil für sich selbst darstellten. Sie lösten vor allem auch eine fruchtbare Mischung von ursprünglich orchestralen und klavieristischen Effekten aus. (Der Weg zu Debussy führt daher nicht nur in der Harmonietechnik historisch über Wagner, mag er auch in seinem ganzen Kunstempfinden Loslösung von Wagner erstrebt haben, die er auch in einem stark persönlichen Stil von sonst sehr gegensätzlicher Eigenart erreichte.)

Der impressive Charakter der Musik hat viele Seiten, und in den Vorerscheinungen einer späteren einseitig auf diesen gerichteten Abzweigung müssen nicht alle zugleich vorgebildet liegen. So bleibt nicht zu übersehen, daß wesentliche impressive Momente von jeher in den Begleitfiguren gelegen sind; das liegt nicht an deren Harmonien selbst, sondern viel allgemeiner schon darin, daß sie in der Regel nicht klare Linien scharf hervortreten lassen, sondern mehr auf deren Verfließen zu einem Gesamteindruck gedämpfter Untertönung gerichtet sind. Damit ist selbst noch innerhalb klassischer Musik ein Grundzug gegeben, der zumindest gewisse Teilerscheinungen und Anreize für eine Schaffensweise enthält, die später im großen aus der eindruckshaften Zusammenfassung der erklingenden Einzelheiten zu einem Ganzen von verschwebender Unbestimmtheit ihre eigentlichsten Wirkungen zu ziehen sucht. Solche ferne Zusammenhänge werden bereits erkennbar, wenn man zum Beispiel eine Schreibweise wie diese aus Beethovens Klavier-

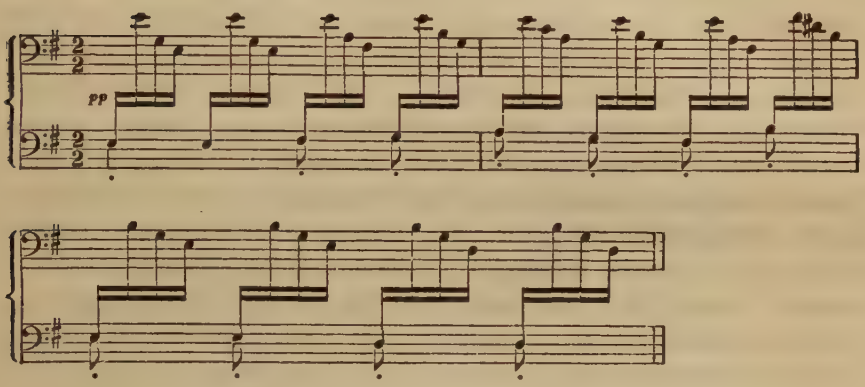
sonate in Es-Dur, op. 7 (Mittelteil des dritten Satzes) ins Auge faßt:

No. 208.

Einmal tritt hier der melodische Inhalt erst aus den Schleiern der Harpeggienwirkungen hervor, dann aber dringen die Begleitfiguren an die Oberfläche, und zwar in jener charakteristischen Art, die sich erst aus dem Zusammenschwimmen ihrer Linien und Töne zu einer harmonisch-rhythmischen Wellenbewegung ergibt. Denkt man noch zum Beispiel an die Akkordbrechungen aus dem ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate (op. 27 Nr. 2), so erkennt man bereits, wie gerade aus solcher überstreichenden Zusammenfassung und ihrer geheimnisvollen Unbestimmtheit (die auch in der Wiedergabe unzähligen individuellen Deutungen Raum gibt) die größten poetischen Inhalte der Musik gesucht werden. Und das sind noch die denkbar einfachsten Anfänge, Begleitfiguren, die nicht über Akkordzerlegungen hinausgehen. Mit der romantischen Entwicklung, dem orchestralen wie dem klavieristischen Stil, ersteht ein unübersehbarer Reichtum derartiger Bildungen, deren Sinn und Wirkung erst in dem Gesamteindruck, der nicht mehr an den Teilen und Einzelheiten haftet, beruht, und die oft genug aus der Begleitung zum Hauptinhalt empordringen. Sie werden zugleich der Boden, aus dem ganz vornehmlich auch harmonische Effekte von verschwimmender, reizvoller Unklarheit entstehen.

Der ausgeprägte impressionistische Stil verarbeitet Instrumentaleffekte, welche aus Begleitfiguren, oft aus mehrfach kombinierten, zusammenfließen, in hohem Maße und oft in der Art einzelner Farbeneffekte, und er steigert mitunter auch ihre Unklarheit wieder bis ins Geräuschhafte, namentlich in Symbolisierung von Naturlauten. Zu einem Glitzern, Wogen und Rauschen, Eindrücken der Helligkeit und Trübung sind krause

Wirbellinien wie einfachste Harpeggien zusammengerafft. In schlichten Akkordbrechungen, um nur für diese ein Beispiel zu erwähnen, liegt die Poesie ruhig-einförmiger Stimmungstöne, die Darstellung des gleichmäßig tropfenden Regens:

Debussy, „Jardins sous la pluie“ (aus den „Estampes“).

No. 209.

Bedenkt man aber, daß nicht nur etwa bei Beethoven, sondern schon von den frühen Anfängen des Klassizismus an, bei Haydn und Mozart, die schlichten Begleitfiguren nicht als nüchterne Auseinanderlegung ihrer Linien, sondern als der Gesamteindruck ihrer harmonisch-rhythmischen Wellenbewegungen aufzufassen sind, so erkennt man auch von dieser Seite, daß die Anfänge impressiver Momente in der Musik nirgends abzustecken sind und weit bis in die verborgensten Untergründe sich zurückverlieren. Denn letzten und allgemeinsten Sinnes, noch längst ehe man in engerer Bedeutung an Impressionismus denkt, ist alles impressiv, was statt auf klare Linien und scharfe Umrisse auf das Zusammenfließen zu einem Gesamtcharakter unbestimmterer Art gerichtet ist.

Ein in hohem Grade impressives Moment, das stärkste vielleicht neben den verschmelzenden Klangamalgamierungen, sind die Pausen, die tonfreien Atemzüge der Musik, die oft von mehr Leben durchweht sind als die Klänge; denn mit ihrer Klang-

leere und gleichzeitigen Fülle an allen nicht erklingenden Empfindungsinhalten der Musik sind sie die eigentlichsten Träger unbestimmter Eindrücke. Die Romantik hatte einen gar feinen Sinn für die Pause, erkannte sie als eines der tiefsten Elemente der Musik, da sie überall ins Unhörbare hinablauschte. Mit der Entwicklung zu impressionistischen Zügen ergab sich schon aus der ganzen Wandlung der Klangauffassung und frei ausströmenden Unendlichkeit der Melodie eine besondere Bedeutung für die Pausen, die im breiten, eindruckshaften Ausklingen Raum und organisches Wachstum gewannen. Sie nähern sich vielfach wieder der Bedeutung der alten Choralfermaten, indem schon durch die Auflösung der scharfen Akzentrhythmik auch ihre Ausdehnung in unbestimmtere Breite zerfließt und ihr rhythmischer Betonungsinhalt, der die strengen Taktpausen erfüllt, schwindet. (Schon Wagners „Tristan" enthält solche frei gedehnte Pausen, wie zum Beispiel gleich mit den ersten Ansätzen oder dem Schluß vom Vorspiel, wobei auch teilweise sogar das Fermatenzeichen selbst erscheint.) Die impressionistische Musik legt ähnlich wie in die Klänge auch in die Pausen ein breit beschauliches, stimmungstrunkenes Veratmen, während die expressive Ausdrucksrichtung mehr die Bangigkeit, die gepreßte Spannung, unbefreite Ausdrucksaffekte in die Pausen dringen läßt. Die impressive Pause ist ein Ausklingen, das den Ton und Klang überwunden hat, die expressive Pause ist das Gegenteil, ein affektvolles Ringen nach dem tönenden Ausdruck.

Doch auch die Pause, ihre Technik und ihre tiefen Inhalte, gehen über den engeren Begriff der Klangunterbrechung zu weitgespannten Wirkungen hinaus, ähnlich etwa wie die Sequenztechnik sich über Weitungen des ursprünglichen engeren Begriffes verlor. Diese ins Große gehende, ganz besonders impressiver Empfindungsrichtung zugewandte Ausschöpfung der Pausen erfaßte Wagner wie kein anderer vor und nach ihm; er erkannte vor allem die szenische Wirkung der Pause. So finden zum Beispiel die tief naturhaften Stimmungsexpositionen im „Tristan" einen höchst bemerkenswerten Ausdruck in einer bestimmten Technik der Aktanfänge. Jedesmal mit dem Heben des Vorhanges lösen sich die Orchesterklänge und verschweben

in eine Leere, die dem Blick in den landschaftlich-symbolischen Untergrund der Handlung Platz schafft, und auch hierin ist, wenn auch in allgemeinerer Art, ein impressionistisches Moment gelegen, eine auf Unmittelbarkeit des gesamten Stimmungseindruckes gerichtete Wirkung. Wieder eine Einzelheit, die nur auf die unabgrenzbare Dehnungsweite des Begriffes impressionistischer Gestaltungsweise ein Streiflicht wirft. Denn stellt diese schon in der Malerei auf Licht und Luft ab, so muß man sogar diese Stellen ganz vornehmlich als Wirkung dieser Art bezeichnen, da sie weit die Natur- und Landschaftsatmosphäre hereinwehen lassen. Jedesmal treten aber auch rein harmonische Wirkungen damit in bestimmten Zusammenhang, teilweise in genial einfacher Art. Vor dem ersten Akt klingt das Vorspiel nach seinen ungeheuren Steigerungen mehr und mehr ab, um sich in eine breite dominantische Spannung (auf dem Ton g, erst in der Pauke, dann in den Kontrabässen) zu verlieren: mit dem Augenblick, da sich der Vorhang teilt, setzt die Musik zunächst vollständig aus und macht dem bildhaften Eindruck Platz, die musikalische, dominantische Spannung, die intensiv zu ihrer Lösung drängt, erscheint zunächst in die Impression des Bühnenbildes allein ausgelöst — ein Stück Dramaturgie der Gesamtkunst; Ineinander der Sinnes- und Ausdrucksgebiete. Auch hernach noch läßt Wagner das Orchester unter dem Gesamteindruck der Szene, die sich dem Blick ausbreitet, schweigen, während nur aus unsichtbarer Höhe das Lied des Seemanns erklingt. (Dieser erste, zugleich bildhafte, zugleich musikalische und symbolische Gesamteindruck der Meeresweite ist überdies noch in sehr wirksamer Weise gesteigert, indem mit der ersten Szene selbst die Zeltvorhänge zum Schiffsdeck gegen den Hintergrund zu noch geschlossen sind und der freie Ausblick auf den Meereshorizont zunächst noch dem Auge hintangehalten wird; dennoch atmet bereits die erste Szene volle Meeresstimmung, und es ist ein Zug hoher dramatischer Aufbaukunst, die erste Impression des Meeres auch szenisch ins Weite zu weisen, ehe es offen daliegt.) Aber auch wo die leichten letzten Vorhänge nach der ersten Szene sich vor dem Hintergrund öffnen, ist es wieder der perspektivische Blick des Musikdramatikers, der

nochmals das Orchester (bis auf ein Tremolando der Bässe) schweigen läßt und wieder mit dem Seemannslied aus der unsichtbaren Höhe auch den ersten musikalischen Eindruck in die Ferne projiziert.

Im II. Akt ist es der erste Blick ins Szenische, der die Symphonik des Orchesters aufhebt und zum verklingenden Hörnerschall in die Fernen weist, dessen Harmonik hier selbst in die besprochenen, ausgeprägt impressionistischen Klangkombinationen umschlägt. — Analog wirkt auch der III. Akt auf die Weite hin; beim Heben des Vorhangs verhauchen abermals die Orchesterklänge, und die Hirtenweise, die tönende Melancholie des Landschaftsbildes, erklingt hinter der Szene, wobei gleichfalls eine langgesteigerte dominantische Spannung im Ende vom Vorspiel ihre Lösung in diese weit über das Musikalische hinausgehende Eindruckswirkung findet. Wagners ganzes Schaffen steht im Banne des Bildhaften, des szenischen Eindrucks, der traumhaft als Untergrund und Umrahmung die Handlung umspannt, und aus dem es sich überhaupt erst zu den großen dramatischen Entladungen zusammenballt.

Die gleiche Grundidee, aber in anderer musik-technischer Ausführung, zeigt z. B. der Anfang vom ersten Aufzug des „Parsifal"; auch hier endet das Vorspiel in einer langen dominantischen Spannung, die sich unter dem Verstummen des Orchesters ins Bühnenbild löst; wieder erklingen die ersten Töne, die Posaunen von den Zinnen der Gralsburg, aus dem fernen Hintergrund; hier aber führt die große, umfassende Impressionswirkung nicht zu einer Verschmelzung fremder Klangelemente mit dem flackernden Sinnesreiz ihrer akustischen Dissonanzreibung wie im II. Akt des „Tristan", sondern zu einer andersgearteten Brechung der Harmonik; anstelle des durch den Dominantausklang vom Vorspiel (Es^7) intensiv in der Erwartung angeregten As-Dur als Tonart dieses ersten Motivs aus dem Hintergrund ein Umschlagen ins Fes-Dur als Ausdruck des zersplitternden Verklingens aus weiter Ferne und Höhe. Was hier vorliegt, ist nichts als eine Wiederholung der gleichen Idee wie beim zweiten Aktanfang des „Tristan", nur in größerer Einfachheit; dort das Ineinander zweier Tonarten, hier nur eine der Vorer-

scheinungen von der ausgeprägt impressionistischen Technik, eine Rückungswirkung, aber der künstlerischen Idee nach zur gleichen Richtung hinstrebend.

Nicht nur diese Aktanfänge sind ungeheure künstlerische Weitungen von Idee und Empfinden der Pause, auch die ganzen Expositionsszenen sind bei Wagner reich von Pausenwirkungen durchsetzt, im Gegensatz zu den immer gedrängteren symphonischen Durchführungen mit den dramatischen Steigerungen. So sind z. B. auch die vielen Pausen zu Beginn vom I. und III. Akt des „Tristan" atmosphärisch; in ihnen liegt ein leichtes Wehen der Seeluft und das ruhige Meeresleuchten; derart ist z. B. die ganze II. Szene vom I. Akt, die zuerst den ganzen Meeresausblick öffnet, da Brangäne die Botschaft Isoldes zu Tristan bringt, luftig von zahlreichen Pausen durchsetzt, die den ruhig plätschernden Wellenrhythmus von Rede und Gegenrede überstreichen. Aehnliches lassen auch die vielen ruhigen Landschaftsbilder im „Rheingold", „Siegfried", „Parsifal" u. a. erkennen.

Wer einmal das Wesen impressiver Züge, ihre Unabgrenzbarkeit und die labile Fähigkeit des Musikempfindens, in jedem Augenblick zu ihnen hinzuschwingen, erfaßt hat, der wird bald die ganze Romantik von Einzelheiten voll sehen, welche gegen diese Richtung gewendet sind, auch dann, wenn sie noch nicht bis zu einseitiger und geschärfter Stilausprägung gediehen sind. Es kommt nur darauf an, daß man die Entwicklung verstehe und ihre verschiedenartigen Symptome wiedererkenne. Nicht nur der allmähliche Uebergang in den technischen Vorentwicklungen bedingt die unabgrenzbare Dehnungsweite des ganzen Begriffs, sondern überhaupt der Grundzug von dem Verdämmern und Verfließen klarer Linien zieht immer weitere Kreise, über die harmonischen, rhythmischen, formalen und überhaupt über die musiktechnischen Erscheinungen hinaus; überall mit dem Streben, das Unbestimmte aus seinen Tiefenregionen herauszuheben und in die künstlerische Darstellung einströmen zu lassen, eine Auflösung ins Ineinander aller Eindrücke; womit man auf die Idee der Gesamtkunst als Wurzel zurückkommt.

Siebenter Abschnitt.

Die unendliche Melodie.

Erstes Kapitel.

Technische Merkmale.

Man kann die romantische Harmonik nicht verstehen, technisch ebensowenig wie formal und wie nach ihrer Symbolik, wenn man nicht die Wandlungen in der Linienkunst erfaßt hat. Wie in ihrem überwindenden und zersetzenden Einfluß an den harmonischen Verhältnissen, so äußert sich die Gewalt des neu erwachenden, machtvollen energetischen Empfindens innerhalb der melodischen Linie selbst in inneren Umgestaltungen des ganzen Stiles, der Technik und ihres Ausdrucks, kurz in einer Umwälzung auch des ganzen klassischen Melodieprinzips. Sie äußert sich innerhalb des Linearen zunächst in einer Ueberwindung des rhythmischen Elements, das die klassische Melodik im Bann der gezirkelten Zweitaktigkeit und all der noch größeren, auf ihr beruhenden und synthetisch aufbauenden Proportionen bis in die symmetrische Periodisierung hinein hielt. Denn hier war das rhythmische Betonungsgefühl dermaßen an die Oberfläche des Musikempfindens vorgebrochen, daß es sich zum herrschenden Untergrund aller Melodiebildung durchsetzte und sie von vorneweg in das Gefüge seiner regelmäßigen Betonungen, der Ergänzung und Abrundung nach zwei, vier, acht Takten u. s. w., wies. Auch diese Bedeutung des Rhythmus für das gesamte musikalische Formprinzip war völlig im Einklang mit den gesamten Kunstgrundlagen des Klassizismus entstanden. Der Rhythmus stellt selbst nichts anderes dar als eine spezifische Umgestaltung des melodischen Bewegungsvorganges, die eine

Versinnlichung bedeutet, nämlich seine Beziehung auf die körperliche Bewegungsempfindung des Schrittgefühls. Diese Umgestaltung nimmt im Laufe der Musikgeschichte sehr verschieden durchdringende Bedeutung an.

Unterschied dieses Vorbrechen eines rhythmischen Grundgefühls zur tragenden Uebermacht im Musikempfinden die klassische Melodie (etwa vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an) schon von dem fast unmittelbar vorangehenden Melodiestil Bachs und noch mehr von der älteren polyphonen Melodiebildung, so zeitigt die Ueberwindung des klassischen Kunstprinzips auch wieder geänderte Grundzüge des Linienempfindens, die gleichfalls in Wagners späteren Werken, am stärksten im „Tristan", zu einer Krise und damit auch zum erstenmale zu einer gesonderten Benennung führen, mit der ausdrücklich eine tiefgehende Unterscheidung von dem überkommenen Melodiestil gekennzeichnet sein wollte. Allerdings beschränkte sich Wagner in seinen Schriften darauf, die „unendliche Melodie" mehr nach der Seite ihres dramaturgischen Zusammenhangs und ihres Ausdrucks im allgemeinen zu erörtern. Das Wort ist zunächst im Hinblick auf die Ungemessenheit ihrer Ausdruckskraft geprägt, aber ebenso hinsichtlich ihrer, „ohne Enden", d. h. ohne fortwährende Teileinschnitte, verlaufenden Ausspinnung.[1]) Doch auch hier ist die Neugestaltung wieder aus dem kunstpsychologischen Vorgang einer neuanschwellenden Kraft zu verstehen, die selbst Formen, Ausmaße und Abschnitte im Linienzuge sich schafft und sich von der rhythmisch bedingten Geometrisierung wieder zu ungebundener Formausspinnung löst. Allerdings auch dies nur sehr allmählich und schwer, in Vorerscheinungen noch vor Wagner zurückreichend und, wie gleich eingangs betont sein möge, auch bei Wagner selbst noch keineswegs in einem bis

[1]) Rich. Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. IV, S. 327). „Ueberall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, daß ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, mußte diese Melodie, sobald sie in keinem gewaltsamen Verhältnisse zum Vers stehen sollte, fast allen rhythmischen Charakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürliche Rhythmik zu beleben suchte."

ans Letzte durchgreifenden Maße; immerhin zum erstenmale in bewußter und in entscheidender Weise. Vom Musikdrama aus setzt damit ein Prozeß ein, der hernach allmählich die gesamten Musikformen ergriff, schon aus dem Grunde, weil er das musikalische Formprinzip überhaupt von Grund auf verwandelte, und der sich bis heute noch längst nicht erschöpfte; zunächst zieht er das Lied nach, wo Schubert bereits bedeutende Ansätze zum unendlichen Melodieprinzip gezeigt hatte, dann Wagner selbst mit seinen fünf Liedern zu den Gedichten von Mathilde Wesendonck wieder entscheidende Wege wies, ebenso aber breitet sich der lineare Veränderungsprozeß von der vokalen Musik bald über die Symphonik, vor allem die symphonische Dichtung, und alle Gebiete der instrumentalen Tonkunst, selbst über die Kammermusik. Noch bis heute ist diese Wandlung des Linienprinzips in vollem Zuge und sie gewinnt aus der allmählichen, vor allem durch Reger ausgelösten Wiederhinwendung an Bach'sche Formprinzipe unabsehbare neubelebende Kraft.

Ganz falsch wäre es, diesen Vorgang einer Umgehung rhythmischen Empfindens gleichzusetzen und beispielsweise auch für die Darstellung von der Musik der späteren Werke Wagners eine Verkennung der rhythmischen Schärfe abzuleiten, die vielmehr vollkräftig seine ganze Musik durchpocht, viel stärker sogar als die dem Klassizismus vorangehende Melodik Bachs, aus Gründen, die bald verständlich sein werden. Was hier vorliegt, ist vielmehr eine Verdrängung des Rhythmus aus seiner f o r mbildenden und formbeherrschenden Bedeutung. Die melodische Energie ringt darnach, sich selbst wieder ihre Formen in freigestaltendem Bewegungswillen zu schaffen und diesem die rhythmischen Verhältnisse anzuschmiegen. Die Ueberwindung des klassischen Symmetrieprinzips beruht in dem wiedergewonnenen Uebergewicht der kinetischen Grundkraft über ein Akzentschema, das dort vom Grundgefühl der Musik und von den Ursprüngen der Konzeption an die Melodie in seine Abhängigkeit wies. Wie der Rhythmus nur eine spezifische Umgestaltung der Bewegungsspannungen, so ist daher durchaus nicht mit einem Wiedererstarken der rein linearen Energien unbedingt eine Verdrängung der rhythmischen Betonungskraft gegeben.

Diese Gleichzeitigkeit neu erstarkten kinetischen, zum „unendlichen" Prinzip weisenden und rhythmischen Melodieempfindens, d. i. die Gleichzeitigkeit zweier Ausdrucksformen einer gemeinsamen Kraftströmung, ist es z. B. auch, die gerade Wagners Stil kennzeichnet. Und wenn im folgenden vom Bewegungsausdruck seiner Linien die Rede ist, so gehören diesem auch die rhythmischen Ausdrucksformen an, die sich diesem eben anschmiegen, zusammen mit den Formen des linearen Verlaufes ein Bild von ihm geben, aber die rhythmischen Ausdrucksformen sind keineswegs, wie die bisherige Theorie darstellt, der alleinige lebendige, durch die Töne vorwärts treibende Inhalt der Melodie.

Eine gewisse Zurückdrängung des rhythmischen Empfindens liegt hingegen, so wenig sie notwendig gegeben ist, mit einer ausgeprägteren, besonders einer gesuchten und betonten Hinwendung an das unendliche Linienprinzip nahe, und Teilzüge der Entwicklung nach Wagner, wie namentlich die gegen den Impressionismus gerichteten, lassen sie auch deutlich erkennen. So kennzeichnet sich der neue Melodiestil zunächst auch rein äußerlich und technisch durch die „Unendlichkeit" in seinem Aufbau, d. h. durch die Befreiung von den fortwährenden regelmäßigen Enden und Abschnitten, den symmetrischen, höchstens durch geringfügige Abweichung (Verkürzungen, Einschiebungen, Teilwiederholungen usw.) verschobenen Einkerbungen, welche nunmehr von einem einzigen, geschlossenen Zuge überströmt werden.

In der allmählichen Ueberwindung dieser gezirkelten Absätze zur Freiheit der mächtig ausstrebenden Linienentfaltung lag ein hauptsächlicher Entwicklungszug von Wagners Melodik selbst, der sich vom „Fliegenden Holländer" an sichtlich, am einschneidendsten in der großen Wende nach dem „Lohengrin" steigert. Wenn unter seinen Vorgängern neben den romantischen Opernkomponisten Schubert am meisten hervorragt, so liegt dies in einem oft sehr stark bemerkbaren inneren Ringen zwischen geschlossener und einer in der melodischen Ausdruckskraft weit hinaustragenden Melodiebildung. So streng periodisch ein großer Teil von Schuberts Liedern gehalten ist, manche seiner Lieder und Gesänge, auch da, wo er sich nicht gerade dramatischer oder gar szenischer Vertonung nähert, zeigen, wie die kühnsten Ansätze

zur unendlichen Melodie oft mehr äußerlich gewisse Abrundungen bewahren.

Wer wollte auch behaupten, daß bei den Klassikern der Sinn für die frei gestaltende Bewegungsenergie völlig erstorben sei! Daß dies unmöglich ist, ergibt sich schon aus der Psychologie der Linie an sich; niemals kann aus dem Melodischen die rein lineare Bewegungsenergie ganz ausgeschaltet sein, und sie strömt auch in den Tiefen des rhythmischen Betonungsausdruckes, der nur eine bestimmte Umgestaltung und Aeußerungsform von ihr darstellt; als sich an diese der klassische Ausdruckswille klammerte, war die rein lineare Bewegungenergie nur stark verdrängt, gehemmt und in ihrer Entwicklungsfähigkeit zurückgebannt; aber innerhalb der eingeschränkten Maße wirkt sie weiter, einmal als der lebendige Strom innerhalb der kleinsten Motiv- und Symmetrieeinheiten, dann aber auch jenseits der größeren Proportionen, wo sie Auflösung der Symmetrie bewirkt, über die gedehnteren Tonperioden hinaus in größerer Selbständigkeit verkettend und formbildend als im kleinen Gruppen- und Periodengefüge. Eine gewisse Eigenkraft und ein Entfaltungsdrang des rein linearen Ausdrucks zeigt sich am deutlichsten, und zwar auch schon innerhalb der Takteinheit, in einigen Adagio-Sätzen bei Haydn, Mozart und Beethoven, kennzeichnenderweise also da, wo sich der Ausdruck aus der betonten Sinnlichkeit und Erdkraft wieder ins Uebersinnliche hebt.

Wagners unendliche Melodie erstreckt sich weit über die Singstimme hinaus, über die absolute, vom Wort gelöste Melodie der Symphonik des Musikdramas, um die gesamte, reich verzweigte Linienausspinnung, von den kleinen Urgebilden bis zu den großgedehnten Ausmaßen zu durchdringen.

Die unmittelbarste historische und technische Vorform, von der Wagner zum freien Sprechgesang selbst weiterschreiten konnte, stellt denn auch das Rezitativ dar; als die einzige Melodieform, die sich nie ganz der Viertaktigkeit und dem scharf zäsierenden rhythmischen Grundgefühl unterworfen hatte, bildet es die Brücke, die von der gleichfalls „unendlichen“ polyphonen Melodie über den Klassizismus zu Wagner hinüberleitet. Indessen bot dies nur eine äußere Anknüpfung, und der Wieder-

gewinnung jener freien Linienkunst liegen ganz andere, stilpsychologische Momente zugrunde. Sogar in der Gesangsstimme selbst nichts als gesteigerte und veredelte Sprachrezitative zu erblicken, wäre kleinlich, da sie in viel umfassenderer Weise am Problem der unendlichen Melodie teil hat. Ueberdies zeigt schon ein flüchtiger Blick auf Wagners spätere Musikdramen, daß sich auch breite Führungen der Gesangsstimme von dem Prinzip des Deklamatorischen lösen und sich in absoluterer Bewegungsgestaltung ausspinnen. Dies stellt wieder eine starke Einwirkung der instrumentalen Melodie auf die Singstimmen dar, (ohne daß diese von ihrem sangbaren Charakter damit einbüßen). Sie werden „orchestral" nicht nur im Hinblicke auf die Satztechnik, welche sie streckenweise wie Orchestermelodien verarbeitet, im Strom der Symphonik oft untergehen und von instrumentalen Stimmen übertönen läßt, sondern auch im Sinne ihres Ausdruckswillens.

Es ist die Wiedergewinnung sogar eines uralten Prinzips, aber in neuen, eigenartigen Formen; in der Hochblüte der Polyphonie, vor allem bei Bach, hatte es seine gewaltigste Ausbildung gefunden. Um das Wesen von Wagners unendlicher Melodie zu verstehen, ist es daher notwendig, sowohl die verborgenen Gemeinsamkeiten mit Bachs Linienkunst zu begreifen, als andererseits die großen Gegensätze, die sie durchgreifend von ihr unterscheiden. Ein Unbefangener wird, dem unmittelbaren künstlerischen Gefühl nach, unfraglich die letzteren zuerst, vielleicht sogar ausschließlich empfinden, und darin liegt auch etwas Zutreffendes, denn die Gegensätze sind diametral, trotzdem zwischen Bachs und Wagners Melodiebildung unverkennbare Parallelen, bei aller Verschiedenheit der ganzen Stilerscheinungen sogar gewisse innere Gemeinsamkeiten bestehen, und diese gehen auf eine Wurzelgemeinsamkeit zurück. Dieser elementare Grundzug aber, worin sich Wagner wieder mit Bach, die Neuromantik mit der Linienpolyphonie berührt, ist eben das Zurückgreifen zur Energie der linearen Bewegung selbst und damit in der gesamten melodischen Gestaltung das Ausholen bis zu ihrem letzten und allgemeinsten psychologischen Ursprung. Damit zeigt sich bei

Wagner auch in melodischer Hinsicht wie überall in seiner Harmonik die starke Regenerationskraft, mit welcher das Genie die Erscheinungen bei ihren letzten Wurzeln aufgreift, der Sinn für das Ursprünglichste, Allereinfachste und seine geheime Gewalt. Und das zeigt sich längst nicht allein in der Abweichung vom klassischen Formaufbau, sondern in ungemein weit und tief reichenden Auswirkungen.

Andererseits läßt sich auch schon hier der Ursprung des großen Gegensatzes zu Bachs Linienstil, zunächst gleichfalls nur allgemein umrissen, vorwegnehmen, wenn man sich diesen den historisch-psychologischen Grundlinien nach vergegenwärtigt. Der romantische Stil ist in allem Durchbrechung und Ueberwindung des klassischen Prinzips; die Gegensätze Wagners zu Bach sind, auf die einzelne Linie übertragen, die analogen wie hinsichtlich der ganzen Satzanlage; wie dort die Figuration der primären Linienentfaltung, die reich, bis an ihre Grenzen, durchbrochene Homophonie der melodischen Polyphonie gegenüberzuhalten war, so bedeutet auch Wagners unendliche Melodie eine Durchbrechung und Zersetzung, die von der klassischen Symmetrieform ausgeht und sie allmählich von innen heraus überwindet. Während daher die polyphone Melodie von ihren Wurzeln an auf freie Bewegungsauswirkung gerichtet ist und sich nur in einzelnen Formen einer Akzentsymmetrie nähert, liegen die Wurzeln der Melodik Wagners im klassischen Stil, von dem sie im Ringen nach Weitung und Befreiung wegstreben; es ist ein neuerliches Hinausdrängen zur rein linearen Formkraft, das sich vom Boden zu lösen sucht, an den es gekettet ist. Die unendliche Melodie Bachs ist, wenn der Ausdruck nicht mißverstanden wird, echter, denn sie ist von Wurzeln und Ursprüngen an kinetischen Charakters, ungehemmt auf die Entwicklung der drangvollen linearen Spannungen gerichtet, bei Wagner ersteht mehr, von der Grundlage der eng umgrenzten klassischen Formkunst, ein Sehnen nach der unendlichen Melodie; die polyphone Linie ist frei, die neuromantische Melodie will es wieder werden. Es ist ein Stück vom großen Allgemeingegensatz der historischen Entwicklungsbewegung zum Klassizismus hin und vom Klassizismus weg. Und dieser Grundzug kennzeichnet

die unendliche Melodie der Romantik auch noch, wo sie bereits wirklich zu völliger Ueberwindung der rhythmischen Symmetrie gelangte, denn auf die Richtung, in der ihre Entwicklung zieht, kommt es an, mehr als auf die Frage, wie weit diese gedieh und wie gründlich im einzelnen jene Ueberwindung vollzogen. Mithin ist der gemeinsame Grundzug mit Bach, die Erfühlung des Bewegungsvorganges an sich, hier in entgegengesetzter Entwicklungsströmung gewonnen und diese ist es, welche die ungeheuren, diametralen Stilgegensätze zwischen der Melodik Bachs und Wagners und ihrer ganzen Zeitalter bedingt; denn was an einem Kunststil vor allem empfunden wird, das ist sein lebendiger Wille und sein Gravitieren gegen eine bestimmte Richtung in der Entwicklung.[1])

Auch der Lösungsprozeß von der klassischen Melodik steht im Einklang mit den sonstigen kunstpsychologischen Wandlungen der Romantik. Die klassische Kunsteinstellung spitzte sich überall gegen die gefestigten und gerundeten Formen zu, die romantische sucht deren Verfließen, die Uebergänge; nicht anders als in der gesamten Harmonik. Der gleiche Unendlichkeits-

[1]) Die Lehre von der rhythmisch bedingten Melodiestruktur schlechtweg auf alle musikalischen Stilgebiete anzuwenden, ist daher einer der Forschungswege, die von falschen, einseitigen Voraussetzungen ausgehen. Ich verweise hierüber auf meine Polemik mit Riemann (s. Riemanns Artikel im I. Heft der Zeitschr. für Musikwissenschaft, Jahrg. 1918, meine Erwiderung im III. Heft des gleichen Jahrganges), wo ich nachgewiesen habe, daß ich nicht, wie Riemann vorgeworfen hatte, Gegner seiner Phrasierungslehre, sondern Gegner ihrer falschen Anwendung bin; die Frage, die dort namentlich Bach betraf, hat auch für die unendliche Melodie der Romantik, wenn auch in geänderten Gesichtspunkten, ihre Bedeutung. Die Linienentwicklung und ihre Sonderung in Teilphasen vollzieht sich im Laufe der Musikgeschichte oft nach wesentlich anderen Grundbedingungen als in Musikepochen, in denen die rhythmische Betonungskraft aus dem ganzen Zeitempfinden heraus formbestimmend durchbrach, wie namentlich beim Klassizismus, aber z. B. auch bei einzelnen ihm vorangehenden Teilentwicklungen der italienischen Musik und auch noch in anderen historischen Entwicklungskurven bei verschiedenen Nationen. Annäherungen an die klassischen Strukturformen können, mitunter sogar stark, auch in Linienstile hereinspielen, die keineswegs von Grund auf von ihnen getragen sind; aber von den durch rhythmische Grundkraft bedingten Aufbauformen als absoluter Norm auszugehen und nach dieser

wille, der sich auch schon im Gedanken des Gesamtkunstwerkes äußerte, im Hinüberspielen der Musik in Grenzgebiete fremder Künste, brach überall, vornehmlich aber im Musikdrama hervor, und er war es auch, woran sich die unendliche Melodie wieder entzündete. Indem ferner der romantische Geist in allem wieder zu den unterbewußten Abgründen zurückblickte, mußte er auch in der Melodik allmählich wieder an ihren Grundvorgang hinabgelangen und ihn absoluter zur Geltung bringen, während der Klassizismus überall mehr die konkreten Momente in seinen Ausdrucksformen heraushob, und das ist bei der Melodik neben den Tönen selbst mit ihren satt hervorgekehrten harmonischen Beziehungen das rhythmische Betonungsgefühl und die Sinnenschönheit ihrer Symmetrie. In der unendlichen Melodie fand der an übersinnliche Weltfernen hinausdrängende romantische Ausdruckswille seinen ausschweifendsten, labilsten und immateriellsten Ausdruck, ebenso wie einst der polyphone, und wenn diese ungeheuren, auf den ersten Blick kaum vergleichbaren Stilgegensätze innerhalb des Phänomens der unendlichen Linie möglich sind, so weist dies schon darauf hin, wie unendlich ihre Umfassungsweite selbst ist, die dermaßen fremde Stilgebiete umgreifen kann.

Ein tiefer Gegensatz zur polyphonen Melodie liegt bei der langsam neugewonnenen unendlichen Melodie der Romantik auch darin gegeben, daß sie aus der stark harmonisch empfundenen klassischen Melodie heraus sich entwickelt; denn wenn auch in der polyphonen Melodiekunst Klarheit und Gedrungenheit der harmonischen Tonbeziehungen vorlag, so war sie doch vorwiegend auf das Lineare gerichtet und nicht in ähnlichem

---

unter Annahme fortwährender Abweichungen z. B. die Linienpolyphonie und gar ihre fugierten Formen abzuzirkeln, ist eine völlige Verkehrung der lebendigen stilistischen und kunstpsychologischen Entwicklungsvorgänge; damit wird mit Zirkel und Maßstab demonstriert, daß ein Haus an seinem Dach aufgehängt sei. Es ist klar, daß z. B. Wagners unendlicher Melodie gegenüber die Anwendung der klassischen Strukturprinzipien noch eher aufrecht zu erhalten ist, da sie hier die historische Grundlage sind, von der andere Entwicklungen sich lösen; freilich bleibt auch da das Wesentliche, die Entwicklungskraft, unerkannt, wenn man nicht den Begriff der kinetischen Linienenergie an sich der rhythmischen Kraft gegenüberhält.

Maße von harmonischem Empfinden durchsättigt wie die klassische, die schon mit ihren symmetrisch kadenzierenden Abschlüssen ganz auf dieses gestellt war. Die unendliche Melodie der Romantik trägt, trotz der allmählichen Lösung von diesen Abschlüssen, in noch höherem Maße harmonisch-sinnlichen, sogar farbig-grellen Charakter; sie steigert diesen zugleich mit dem energetischen Empfinden, auch dies im Einklang mit der inneren Spaltung, welche die Harmonik und alle übrigen Kunsterscheinungen kennzeichnet.

Die Befreiung der Linie in die große Unbegrenztheit findet auch eines der ersten äußeren Merkmale in der weiten Erstreckung ihrer Entwicklungen, die durch kein volles Absetzen zur Entspannung kommen. Es ist die Kontinuität der Bewegung, die zugleich mit der Fähigkeit, den letzten und feinsten Regungen bis zum fessellosen Ueberschwang im Wellenspiel der Linie Ausdruck zu geben, breit ausströmt; sie ist expansiv, während der klassische Grundzug auf die Zuspitzung zu äußerster Formbeschränkung ausging. Typisch ist daher für die unendliche Melodie die Kraft, musikalische Einzelideen zu überströmen, zusammenzufassen und einer übergreifenden Bewegung im Großen unterzuordnen. Sie leitet die Teilentwicklungen ineinander.

Daher bedeutet „Unendlichkeit" auch im technischen Sinne noch etwas anderes, noch wesentlicheres als unendliche Längen; der Kern liegt schon im Kleinen in der „Unendlichkeit" der Uebergänge, d. h. im Prinzip fortfließender Weiterspinnungen; ein Neuansatz greift den vorangehenden Linienzug auf, noch ehe er zu einem vollen Ruhepunkt gelangt. Am deutlichsten und einfachsten tritt dies schon daran hervor, wie Leitmotive (innerhalb einer Stimme) manchmal ineinandergekettet sind, derart, daß der Endteil des ersten gleich den Ansatz des zweiten darstellt. Es ist innerhalb der einstimmigen Linie etwas ähnliches, wie es der durchbrochene mehrstimmige Stil im Ineinandergreifen von Motiven vorgebildet hatte, wofür etwa gleich der erste Vorspielanfang vom „Tristan" (s. Nr. 1) ein Beispiel darstellt: das mit der kleinen Sext entstehende erste Motiv der

Celli ist noch nicht verklungen, wenn sich in den Holzbläsern mit dem chromatischen Liebesmotiv die Gesamtentwicklung fortsetzt. Schon dieser kurze Hinweis zeigt aber, daß die unendliche Melodie sich nicht nur über die Linie, sondern über die ganze Satzströmung als eine Gesamtheit ausbreitet. Die ganze Kunst der fließenden Uebergänge ist das tiefstgehende Merkmal vom „Tristan"-Stil, als formales Prinzip überhaupt von einer Bedeutung, über die erst weitgespannter historischer Ueberblick aufhellen kann. Auch dieses ist, wie bei Wagner alle musiktechnischen Erscheinungen, in einem weit über die Musik hinausgehenden Empfinden motiviert.[1])

Die Unendlichkeit der Uebergänge, als das lineare Entwicklungsprinzip selbst, ermöglicht überhaupt erst die „Unendlichkeiten" im Ausmaß; diese sind denn auch gar nicht unbedingtes Merkmal des neu errungenen Stiles, wenn sie auch meist und als das äußerlich vielleicht auffälligste Kennzeichen vorhanden sind; vielmehr tritt, wie sich noch eingehender zeigen wird, der Stil der unendlichen Melodie bereits innerhalb kleinster Motivbildung charakteristisch zutage. Für die stetig fortleitende Entwicklung kann z. B. gleich die (dabei auf verschiedenste Instrumente verteilte) Hauptmelodie vom ganzen „Tristan"-Vorspiel ein Bild geben.

---

[1]) Vgl. Rich. W a g n e r, Brief an Mathilde Wesendonk vom 29. Okt. 1859: „Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Ueberganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Ueberganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Uebergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden . . . . Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, daß sie in solcher Uebereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüßten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen — für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden läßt, wenn es nicht aus solchen großen Hauptmotiven kommt."

Alles das sind Merkmale, die rein technisch über alle sonstige tiefe Stilverschiedenheit hinaus mit der polyphonen Linienkunst Gemeinsamkeiten darstellen. Gegenüber dem psychologischen Grundzug, der sie bedingt, ist es belanglos, ob und wieweit Wagner sich auch bewußt an ältere Vorbilder anlehnte; er war Genie genug, um intuitiv neu zu schaffen, was verlorenes und begrabenes Eigentum schon ganzer früherer Epochen gewesen war, und man muß nicht an ein beabsichtigtes Zurückstreben zu historischen Stilvorbildern denken, wo die eigene Zeitentwicklung zum Wiedererfühlen gewisser Grundzüge drängte, die dort in anderen Formen schon kraftvollsten Ausdruck gefunden hatte.[1])

Aber gerade für die Erkenntnis der technischen Merkmale an Wagners unendlicher Melodie bleibt nie zu übersehen, was schon von ihrer ganzen historischen Stellung zu betonen war; sie weist das Stadium eines Befreiungsvorgangs auf, mit all seinem Kampf, und daher stellt sie auch nur teilweise das Errungene geläutert dar: in ihrem machtvollen Losringen aus dem klassischen Linienstil zeigt sie sich auch technisch noch vielfach mit dessen Merkmalen untermischt. Der romantische Grundzug eines leidenschaftlichen, unerlösten Ringens liegt der Technik der unendlichen Melodie Wagners ebenso zugrunde wie ihrer Aus-

[1]) Der rein persönlichen Eigenart nach ist bei Wagner — wobei von den „Meistersingern" mit ihrem bewußten Anklingen an den Geist der alten Musik ganz abgesehen sein mag — nicht sosehr von einer Verwandtschaft mit Bach als vor allem mit Heinrich Schütz zu sprechen; Aehnlichkeiten in vielen Einzelwendungen sogar bis in Motive hinein sind hier handgreiflich, doch ist auch dies belanglos gegenüber den verwandten Zügen in der ganzen Persönlichkeit, die in Harmonik und Melodik, vor allem in der Dramatik und der ganzen Haltung der musikalischen Sprachdeklamation zum Ausdruck kommen; die Rezitative von Schütz, aber auch der Melodieausdruck in mehrstimmigen Chören bieten oft ganz erstaunliche Anklänge an den Tonfall von Wagners Melodik. Da Wagner fast sieben Jahre (1842—1849) als Hofkapellmeister in Dresden wirkte, wo an der Hofkirche die Ausführung Schütz'scher Werke Tradition war, dürfte er einer der wenigen unter seinen Zeitgenossen gewesen sein, welche die Musik von Schütz kannten und dauernd Eindrücke von ihr empfangen konnten. Es bleibt überflüssig, zu betonen, daß auch diese Annahme nicht notwendig ist, um eine Geistes- und Charakterverwandtschaft zu erklären.

drucksgewalt. Infolgedessen sind bei ihm sogar im „Tristan", der die unabhängigste Ausgestaltung der unendlichen Melodie aufweist, auch die Uebergangsformen zwischen freier und liedartig geschlossener Melodiebildung unabgrenzbar und im Fluß.

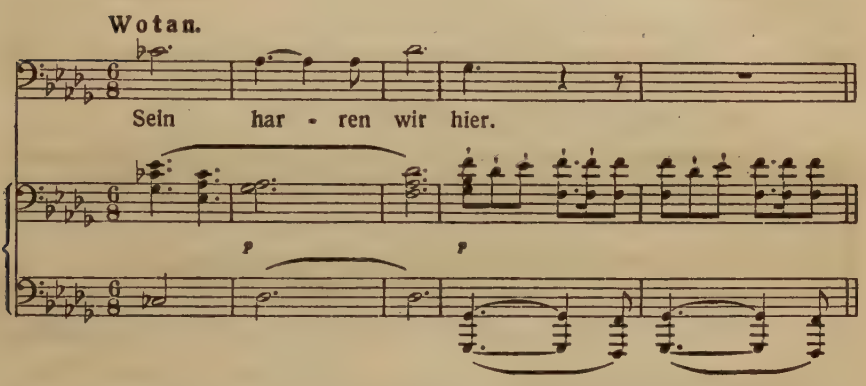
Innerhalb gerundeter Formen, die sich als musikalisch geschlossene Episoden herausheben, ist der symmetrische Aufbau und zugleich überhaupt liedartiger Charakter hier noch beibehalten, (vgl. z. B. die ersten Strophen vom Zwiegesang „O sink hernieder" im II. Akt, oder das Motiv der frohen Fahrt zu Anfang des I. Akts usw.) Hiebei ist aber für Wagner als Mittel für den szenischen Zusammenschluß solcher Teile mit dem Nachfolgenden der Trugschluß charakteristisch; man vergleiche das Ende vom letzterwähnten Motiv in Nr. 29, Takt 24, oder den Zutritt der Unterterz beim kadenzierenden Abschluß in Nr. 116 aus dem „Siegfried". Verschiedene Trugschlußarten waren schon von Wagners ersten Musikdramen an das Mittel, die liedmäßigen Abschlüsse zu überbrücken und rhythmische Verkettungen herzustellen, also gewissermaßen von außen her dem Strom ins Unendliche freie Bahn zu schaffen; hier zeigt sich vom „Fliegenden Holländer" an zugleich deutlich, wie zunächst das Streben nach dramatisch und szenisch zusammenhängendem Verlauf, nach Meidung einzelner abgeschlossener Musikstücke (Arien, Duette u. s. w.) den Gedanken der unendlichen Melodie auslöste. So begann Wagner, die vom Klassizismus überkommene Neigung zu symmetrischer Struktur zunächst mehr in bewußter Weise zu unterdrücken, wo er von geschlossenen Formen zur Auflösung in den fließenden dramatischen Zusammenhang hinstrebt. Gerade diese typischen Trugschlüsse zeigen, wie in seinen älteren Werken oft nur durch die harmonische Wendung die Einkerbungen überbrückt sind, die sich vorerst in die Melodiebildung selbst immer wieder einschleichen.

Trotzdem erhalten sich diese äußeren Unterbindungen, wie die erwähnten Beispiele zeigen, nicht nur sehr zahlreich in Wagners spätere Werke hinein, sondern sie vollziehen sich noch auf andere Arten als durch bloße harmonische Trugschlüsse. Die Takte von Nr. 124 zeigen z. B. eine sehr typische Ueberbrückung eines melodischen Absetzens durch die Kombination von Trug-

schluß und Klangschattierung. Interessanter aber sind jene Abschlußunterbindungen, die nicht mehr durch harmonische, sondern durch die Spannkraft melodischer Erscheinungen bewirkt werden. Derlei liegt z. B. in diesen Takten vor:

(Wagner, „Rheingold", III. Szene.)

No. 210.



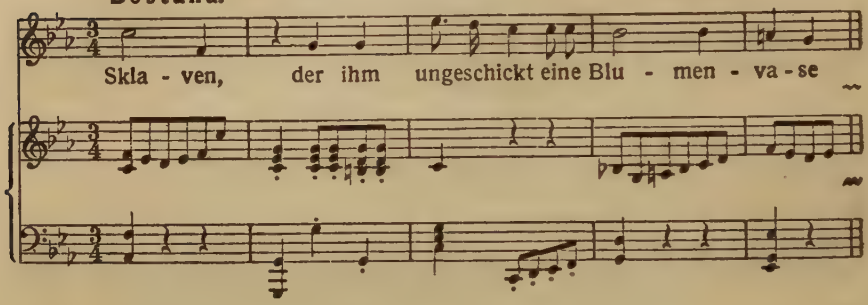
Die Singstimme zeigt kadenzierenden Tonfall in den Ton ges; dieses wird jedoch zugleich zur Bedeutung einer Nebentoneinstellung, eines freien Vorhalts zu f gewandelt; während man in der Singstimme zunächst das ges als akkordlichen Schlußton hört, nimmt ihn gleichzeitig das Orchester als Dissonanzton auf und setzt diese Bedeutung durch. (Ein für die Hochromantik ganz charakteristisches Moment liegt daher auch in dieser schwankenden Unbestimmtheit einer Tonwirkung; zweierlei dynamische Inhalte durchkreuzen sich in ihm.)

Eine andere Ueberbrückungsart der symmetrischen Zäsuren ist einfacher, aber vor allem deshalb erwähnenswert, weil sie in schlichteren Formen von jeher sich in der Oper erhalten hatte, sich auch bei Mozart öfters findet und daher als Vorerscheinung der kontinuierlichen Linienausspinnung zu werten ist. Sie besteht darin, daß über einem liedartig-symmetrisch gebauten Orchestersatz eine andere Stimme (vor Wagner fast ausschließlich die Singstimme) so gesetzt ist, daß sie die Zäsuren nicht mitmacht und sie damit überbrückt. Ein Beispiel dieser Art ist leicht in Anknüpfung an die in Nr. 37 angeführten Takte aus dem

„Barbier von Bagdad“ (1858) von Peter Cornelius ersichtlich; sie stellen eine achttaktige Periode dar; in rhythmisch-formaler Unabhängigkeit von dieser zieht eine Singstimme darüber, welche das Absetzen der Periode aufhebt; deren drei letzten Takte und die Weiterleitung mit der Singstimme sehen folgendermaßen aus:

No. 211.

Bostana.



Doch alle die bewußten und äußerlichen Abschluß-Unterbindungen, von denen namentlich die einfachen Trugschlüsse sich nie von einem gewissen Zwang und merkbarer Absicht freimachen konnten, erscheinen als das weitaus unwesentlichere und auch als uneigentliches Moment des Melodiestiles gegenüber der immer bestimmender aus den unbewußten Schaffenstiefen vorbrechenden Empfindung der tragenden melodischen Energien selbst, die intuitiv und einheitlicher die Gestaltungswege wies. Diesen gegenüber kann man sogar sagen, daß jene trugschlußweisen Ueberbrückungen von Symmetrie- und Endpunkten nicht Merkmale der unendlichen Melodie sind, sondern Merkmale, daß die Melodie noch nicht, wenigstens nicht überall, von Grund auf „unendlich“ ist.

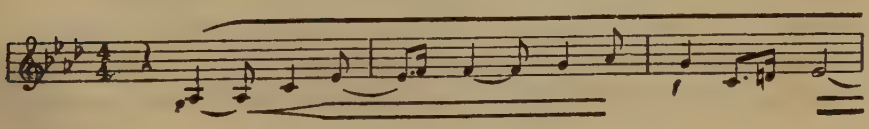
Andrerseits wirkt die unendlich gesteigerte Ausdruckskraft in die Linienführung selbst und ihre Intervallbewegungen ein; die ständig weit ausgreifenden Schritte, wie sie z. B. schon der melodische Hauptzug des „Tristan“-Vorspiels aufweist, sind Ausdruck einer Schwungkraft, der gegenüber die Fortschreitungen

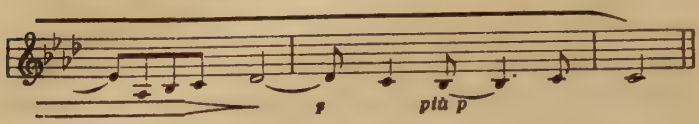
der klassischen Melodie fast eng anmuten müssen. Nicht nur die Größe, auch die Unruhe der Intervallbewegungen, die Vorliebe für alterierte Schritte kennzeichnet ihr gegenüber bald die Romantik; die Loslösung der Melodik von engerer, liedmäßiger Tonalität vollführt Wagner, insbesondere vom „Rheingold" an, mit einer Kühnheit, die alle vorangehenden Ansätze in Schatten stellt und auch wieder an Bach gemahnt. Wenn dies auch zunächst mit der Weitung der harmonischen Tonalität überhaupt zusammenhängt, so strebt doch auch die Linienführung an sich nach ihr. Die Ausdrucksbewegung aller Intervallschritte, gerade derer, die bis dahin als „unsangbar" galten, macht sie sich selbst in der Singstimme zu eigen, zugleich eine unbegrenzte Leichtigkeit, die oft in zackigsten Umrissen blitzartig die Tonräume durchstreift. Verwirrende Linien treten mit der späteren Romantik anstelle der ausgeglichenen klassischen Formbildung.

Die unmittelbare Folge ist auch rhythmische Vielgestaltigkeit; das Uebergewicht kinetischer über rhythmische Energie äußert sich in Taktwechsel innerhalb kleiner Strecken und geschlossener Melodiebildung, wenn er auch bei Wagner selbst in kleinem Rahmen noch nicht gerade häufig vorkommt. Als Beispiel betrachte man im „Tristan" den fortwährenden Wechsel von $^3/_4$-, $^4/_4$- und $^5/_4$-Takt in der II. Szene vom III. Akt.

Ueberhaupt ist auch das häufigere Vorkommen von fünf- und siebenteiligen Takten ein Sympton dieser inneren Melodiewandlung. In viel höherem Maße ist aber hiefür die Vorliebe für Linienfortschreitungen auf unbetonten Taktteilen kennzeichnend; aus dem Taktgefüge drängend, bricht sich die Linienkraft unabhängig von rhythmischen Schwerpunkten Bahn. Man betrachte auch diesbezüglich die Melodiebildung in Nr. 27 oder gegenüber dieser wirren Unruhe das leichtschwebende, vom rhythmischen Gewicht sich befreiende Melodieempfinden im Abendmahlsmotiv aus dem „Parsifal".

No. 212.





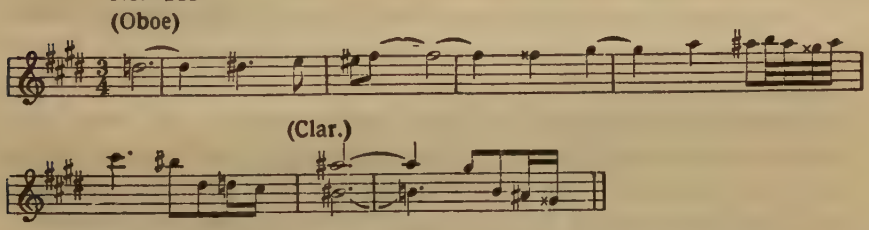
So beginnen schon Bachs Motive typischerweise mit einem sog. „unbetonten" Taktteil, u. z. ohne darum mit einem als minder wesentlich empfundenen Ton einzusetzen; diese Einfügungsart ins äußere Taktbild drückt auch bei ihnen etwas Schwebendes, von der Erdschwere Gelöstes aus. Denn das ist hier, ebenso aber wieder in spätromantischen Motiven der letztangeführten Art das Charakteristische, daß mit der Einstellung bedeutsamerer Töne auf rhythmisch unbetontere Taktstellen doch nicht eigentlich mehr die Synkopenwirkung eintritt, das hieße der rhythmische Widerspruchseffekt einer Betonung auf „schlechtem" Taktteil; vielmehr ist hier überhaupt der Betonungsgegensatz von „schlechtem" und „gutem" Taktteil gelöster — ein Ausdruck von einer mehr zurückgedrängten rhythmischen Betonungsschwere. Die unendliche Melodie verspürt mehr in den unbetonteren Taktstellen das eigentliche Leben, nicht in den scharf akzentuierten, die alle schon Auslösung sind.

Indessen bleibt allen diesen Erscheinungen gegenüber die bedeutungsvollste und für die gesamte Technik grundlegendste die Ueberleitung, die von innen heraus melodische Teilphasen ineinanderkettet. Wie sie sich beispielsweise beim Vorspiel im großen zeigt, so lassen gewisse Verkettungen von Einzelmotiven im kleinen vielleicht noch sinnfälliger den Kern dieser Erscheinung erkennen. Da sich zugleich innerhalb des engeren und begrifflich heraushebbaren Rahmens von leitmotivischen Bildungen am klarsten ein Zusammenhang mit den geistigen Inhalten darstellt, läßt sich hiebei im Ueberfließen der Formen immer auch ein Ueberfließen der Bedeutung verfolgen, und eine der inhaltsschwersten Eigentümlichkeiten der unendlichen Melodie wie der Psychologie von Wagners dramatischer Vertonung überhaupt beruht darin, wie sie die fragmentarischen Einheiten motivischer Liniensymbole innerhalb einer einzelnen melodischen Linie ineinanderzuspinnen vermag.

Eine derartige absatzlose Ueberleitung zeigt sich z. B., wenn im III. Akt vom „Tristan" zur Klage über die traurige Weise und ihr Verhängnis (vor den Worten „Sehnen! im Sterben mich zu sehnen"...) das Motiv der traurigen Weise unmittelbar in das Motiv von Tristans Qual übergeht, wie in Nr. 182 die Oberstimme zeigt: das Quartmotiv vom 2. Takt, das der traurigen Weise angehört, leitet wie in Wiederholung zum Terzschritt des dritten Taktes, der auch im Motiv Nr. 26 vorkommt und sich unmittelbar in dieses fortsetzt. Dies ist ein Ineinanderleiten der Motive, das auch als Ineinanderfließen der Ideen ohneweiters verständlich ist. (Zugleich ist hier durch diesen Uebergang das Fieberhafte, der Uebergang der Vorstellungen ineinander, gekennzeichnet.)

Aehnlich, wenn im III. Akt bei der Vision Tristans von Isoldes Herannahen übers Meer das ansteigende chromatische Liebesmotiv — ein Zug tiefster Psychologie — ins Fluchmotiv (s. Nr. 24) umschlägt (in der Oboe vom 5. zum 6. Takt):

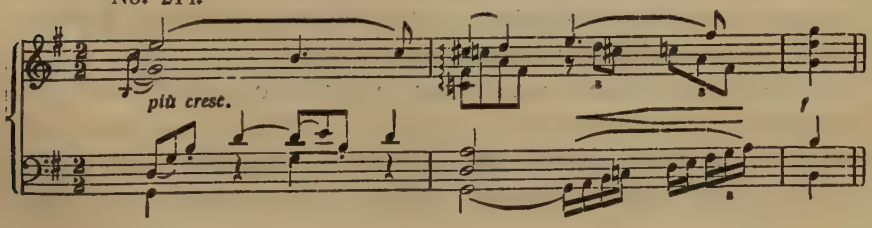
No. 213.



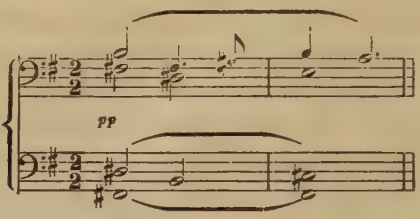
Eines der vielen Beispiele, das die unendliche Labilität der Linien in ihrer Umformungsfähigkeit erweist, ist im Folgenden das unmittelbare Uebergehen vom Tagesmotiv (s. Nr. 82) ins chromatische Liebesmotiv; es erfolgt, indem schon in den Endteil vom Tagesmotiv chromatischer Durchgang eindringt:

(Aus dem II. Akt, II. Szene.)

No. 214.



Hier wird aus dem Nacheinander völlig ein Ineinander der Motive. Noch mehr erscheinen im folgenden Beispiel das Tagesmotiv und das Verhängnismotiv (vgl. Nr. 243) ineinandergerückt:

No. 215.

Das Tagesmotiv wäre die Linie: h-fis-gis-a; indem nun vom zweiten Ton an das Verhängnismotiv (fis-gis-h-a) hineinverquickt ist, erscheint der Schlußton a des Tagesmotivs durch das vorhaltsartige h hinausgeschoben. (Auch hier im musikalischen Vorgang die Spiegelung einer Ideenverknüpfung.)

Ueberhaupt ergibt sich aus dieser unendlichen Labilität der Melodik bei Wagner öfters der Zusammenhang und die innere Aehnlichkeit zweier Motive, auch wenn sie nicht unmittelbar aufeinanderfolgen; Züge aus dem einen fließen in Teile des anderen unmerklich ein; so z. B. in das Motiv der Trankwirkung (Nr. 27) Linienzüge aus dem Fluchmotiv (Nr. 24) und aus dem Motiv der Qualen (Nr. 26), und noch bei vielen anderen Motiven.

Schließlich seien als ein gleichfalls psychologisch höchst subtiles Uebergehen von einem Motiv ins andere die Baßlinien erwähnt, die bei Isoldes Worten: „Den als Tantris unerkannt ich entlassen....“ (I. Akt, III. Szene) die Symphonik unterspielen; sie bringen zuerst mehrmals das Unmutsmotiv (s. Nr. 221), dessen gleichförmige Rhythmen sich bald in die Züge des Liebesmotivs wandeln: das Spiel der Linienzüge als feine Andeutung der verborgenen seelischen Vorgänge, „Motivik“ im weitesten, über die Musik hinausgreifenden Sinne des Wortes.

Die Linien gehen ineinander über wie streichende Gedankenzüge. Von dieser Labilität des Ueberleitens ist die Melodik von Wagners späteren Dramen, besonders aber von „Tristan“, getragen. Wagner fand in ihr den homogenen musi-

kalischen Ausdruck für die unendliche Melodie seiner Ideen, aus deren verborgenem Ineinanderstreichen sich das Drama spinnt. Soweit Leitmotive selbst in Betracht kommen, ist bezeichnenderweise diese Erscheinung vornehmlich bei solchen Motiven durchgeführt, die einen psychologischen Inhalt symbolisieren, und auch sie stellt die Vollendung einer Technik dar, zu welcher Wagner seit den ersten Musikdramen hinstrebt. Im „Tristan" als dem am meisten ins Psychologische vertieften mag dies eine Hauptursache der schon erwähnten Erscheinung sein, daß gleichzeitige Kombination von Themen in der Mehrstimmigkeit nicht zu solcher Häufigkeit und Bedeutung gedieh, wie beispielsweise gleich in Wagners nächstem Werk, den „Meistersingern".

Indessen zeigt sich, wie betont, darin nur eine Verkleinerung und gewisse Verdeutlichung jenes Grundprinzips, das sich weit über Motive und in die größten Ausmaße hinaus erstreckt und sich über die ganzen Linienströmungen des Gesanges wie des Orchesters ergießt.

Zweites Kapitel.

Von der inneren Unendlichkeit.

Die motivischen Grundbewegungen.

Man muß zunächst daran festhalten, daß das Wesen des neuen Linienstils nicht in seinen großen Erstreckungen allein zu erkennen ist, sondern vornehmlich und zuvörderst in Merkmalen, die schon von Grund auf in seinen kleinsten Formen liegen. In die Erfühlung des energetischen Linienvorganges und seine über die Musiktechnik weit hinausstrahlende Bedeutung ist am besten einzudringen, wenn man bei einfachsten Bewegungsformen selbst einsetzt u. z. zunächst bei solchen, die in Zusammenhang mit gewissen Text- oder wenigstens Ideeninhalten stehen und damit in mancher Hinsicht greifbarere Ausgangspunkte bieten; doch wird sich später zeigen, daß auch für die Grundzüge der Melodieentwicklung überhaupt, auch in rein instrumentaler Musik, diesen

schlichtesten typischen Grundformen eine besondere Bedeutung zukommt.

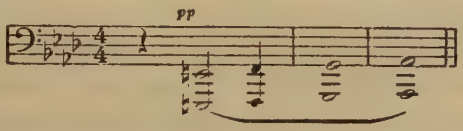
Das sind zum Teil äußerlich ganz unscheinbare Motive, die eine leitmotivische Betrachtung sogar leicht außer acht läßt oder als nebensächlich bewertet. Es sind auch nicht im engeren Sinne Leitmotive, sondern primitive Urformen, die noch unterhalb einer subtil differenzierten Melodik stehen und die ebenso nach ihrer begrifflichen Deutbarkeit noch nicht so bestimmt sind wie die eigentlichen Leitmotive; gerade hierin aber sind sie psychologisch von hervorragendem Interesse und lassen am unmittelbarsten die schwankende Umfassung und innere Unabgrenzbarkeit erkennen, denen die gesamte Liniensymbolik unterliegt.

Die Motive erscheinen in undifferenzierter Allgemeinheit der Linienführung, je mehr sie sich dem Urgrund des Geschehens nähern, und damit auch zugleich nach ihren ideellen Zusammenhängen der Bedeutung ursprünglichster Regungen und Tiefeninhalte; gegen die Tiefe zu vereinfachen sich die Symbole, indem sie sich typischen Grundformen nähern und zugleich mit der unabgrenzbaren Dehnungsweite ihrer Bedeutung wachsen sie ins Mythische und Traumhafte, in die erdrückende Riesenhaftigkeit alles Primitiven. Darum sind diese Ausdrucksformen in vieler Hinsicht bedeutsamer als die Leitmotivik, an deren unterer Grenze sie stehen, als noch verborgenere, tiefer am Ursprung liegende Melodiezüge. Ueberall an den Grenzen von Klarem und Unbewußtem, erst Werdendem, liegt wie für die ganze Kunstpsychologie vor allem auch für die Romantik das eigentliche Gebiet. Die Melodik löst sich hier bald zu ihren einfachsten Grundformen, zu Rudimentärgebilden steigender, fallender und gewellter Bewegung. Von ihrer Dynamik und ihrem Ausdrückswillen ausgehend, vermag man an den Wurzeln die kunstpsychologischen Grundzüge zu erfassen, welche die Motivik und darüber hinaus die gesamte Linienkunst in ihre stilistische Entwicklung treiben. Der Durchbruchsbedeutung des „Tristan“ entsprechend, seien auch für die Darstellungen im wesentlichen die Beispiele diesem Mittel- und Höhepunktwerk der Romantik entnommen; ihre Verallgemeinerung ergibt sich von selbst, ebenso wie die Notwendigkeit, bei der hier ins Unübersehbare

wachsenden Stoffülle sich auf zentrale Ausgangspunkte zu konzentrieren.

Die einfachste ansteigende Motivlinie erscheint sehr charakteristischer Weise größtenteils in den Bässen; in ihr liegt ein erstes Erwachen, wie ein Urhauch, der sich in dämmeriger Schwere aus der Tiefe löst. Beispielsweise in der ansteigenden tiefen Baßlinie, die zu Beginn des III. Aufzuges zum ersten Erwachen Tristans aus dem todesartigen Schlaf ertönt und auch allein dem übrigen Orchester vorangeht:

No. 216.



Sie erscheint kurz darauf noch in mehrmaliger motivischer Wiederholung, da er sich dem „Reich der Weltennacht" wieder entringt („Wo ich erwacht, weilt ich nicht. . . .").

Man findet sie aber, kaum daß man einmal ihrer geachtet, allenthalben und stets in gemeinsamer Grundbedeutung. So erscheint im Beispiel Nr. 29 vor dem Motiv der Seefahrt erst eine ansteigende Baßlinie, die sich hernach, vom 3. Takt an, zu einem lastenden, dämmerigen Orgelpunkt festlegt; hier jedoch symbolisiert sie, vor dem breit eintönenden Landschaftsbild, ein erstes naturhaftes Erwachen. Solche aus der Tiefe kurz ansteigende Baßlinien, deren Zeichnung im einzelnen kleine Veränderungen erfahren kann, sind in der Romantik Motivbildungen, die oft mehr noch Geräusch und Naturton als Musik darstellen. Wie ein schwerer, dumpfer Atem, der über der Natur liegt, sind solche Bildungen, wenn sie auch rein musikalisch noch wenig Markantes in sich bergen, in hohem Maße stimmungtragend. Muten sie melodisch unscheinbar an, so liegt dies an der elementaren Einfachheit ihrer Züge, die nur das Allgemeine ihres symbolischen Inhaltes widerspiegeln: aus der Urtiefe erwachende Grundstimmungen. Eine charakteristische Differenzierung der Bewegungszüge würde ihrer Bestimmung nicht mehr entsprechen. So tritt auch an dem letzterwähnten Beispiel (Nr. 29)

zutage, daß die steigende Baßlinie im Grunde fast ein- und dasselbe ist, wie der erwähnte Orgelpunkt, in welchem sie vom 3. Takt an forttönt, wenigstens noch nicht viel mehr: in der Stimmung wie in musikalischer Hinsicht ist sie nur erste Regung eines noch unklaren, fast als impressionistisch zu bezeichnenden Tiefengeräusches, das als Untertönung der ganzen Naturstimmung in das szenisch-musikalische Gesamtbild von der Meeresfahrt hineinschwingt. Der Orgelpunkt, der hier wie sehr häufig unter naturhaften Landschaftsbildern forttönt, ist gegenüber dieser Linienbildung ersten Erwachens ein tiefer Urschlaf.

Schon wenn man diese beiden Einzelfälle der Anwendung vom ansteigenden Motiv vor Augen hat, so zeigt sich zugleich, daß es ebenso erste Erwachensregung in der Natur wie seelisches Erwachen symbolisiert.[1]) Natur und Seele sind eines, im Urmotiv, wie in den Abgründen des romantischen Kunstwerkes überhaupt; sie verfließen ihrem Ursprung zu in die dumpfe Schwere einer Grundstimmung, aus der die emporsteigende Linie sich löst und ans Erklingen dringt.

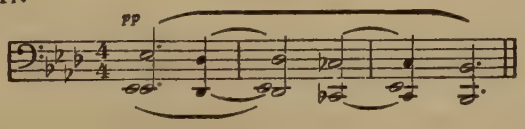
Andererseits erfährt aber das Motiv noch eine weitere Umgestaltung, die seine psychischen Inhalte noch leidenschaftlicher ins Subjektive steigert. Ein anderer Zusammenhang leitet den Urhauch, wie er zu Tristans erstem Erwachen vom Todesschlaf zu Beginn des III. Aktes erscheint, auch noch zum chromatischen Grundmotiv des Liebessehnens zurück und läßt es auch mit diesem als identisch erscheinen; das Motiv, das hier in den Bässen allein erschien, ist nämlich das gleiche, das im 1. Takt vom Vorspiel zum dritten Akt (vgl. Nr. 4) auftritt und, wie S. 52 ausgeführt, nur eine Umbildung des chromatischen Liebesmotivs, sein Verdämmern zu den dumpferen diatonischen Ganzton-Intervallen darstellt. Ist es im ersten Vorspieltakt vom III. Akt noch eine traumhafte Verzerrung vom Liebesmotiv, so bleibt in den erwähnten Stellen vom Aktbeginn die aufsteigende diatonische Linie allein als das Symbol des Erwachens; (nur mehr

[1]) Vgl. Arthur Kießling, „Rich. Wagner und die Romantik" (Leipzig 1916), S. 101: „So gehen beim Naturgefühl Wagners idealistisch-romantische und realistische Tendenzen, Natur und Seele nebeneinander her, getrennt zwar, aber doch in engster und stets wechselnder Fühlung, in einer Art von psycho-physischem Parallelismus.

im fernen Urgrund spielen auch die Inhalte der Motive noch hier ineinander: letztes, fernes Liebessehnen ist der Bann, der den Sterbenden nochmals aus dem Schlafe löst.)

Schon bei der einfachen steigenden Primitivform zeigt sich, daß es der Bewegungsvorgang an sich und unmittelbar ist, der die Symbolbedeutung auslöst. Urmotiv ist die Linienbildung auch im psychologischen Sinn, die Spannung eines aufwärts strebenden Willens. Grundform und mehr oder weniger stark abweichende Umbildungen wären in unzähligen verborgenen Stellen der Partitur noch nachzuweisen, bis in die leidenschaftlichsten Steigerungsformen, wie etwa die großen orchestralen Ansturmfiguren vom 63. Vorspieltakt des „Tristan" an, usw. Auch die entgegengesetzte Urform, die einfachsten fallenden Linien, stellen unmittelbares Bewegungssymbol dar. Ihre Bedeutung zeigt die gleiche unabgrenzbare Umspannung. Auch sie finden sich vornehmlich in den verschiedenen Baßinstrumenten, in den Tiefen auch der orchestralen Klangtönung nach. Eine solche abwärts sinkende Baßlinie, wie sie am eigentlichsten als Umkehrung des steigenden „Erwachens"-Motivs anzusprechen ist, tritt beispielsweise auch gleich zu Beginn des III. Aktes auf, da Tristan vom Erwachen aus dem „Reich der Weltennacht" singt; hier tritt mitten unter die ansteigenden Bildungen des Motivs vom Erwachen, genau an der Stelle, da Tristans Gedanken wieder zu den Fernen der Todeswelt zurückschweifen (vor den Worten: „Ich war, wo ich von je gewesen"), die Linie der (gedämpften) Kontrabässe (ohne weitere Orchesterstimmen als mit einem Orgelpunkt Es der Baßklarinette) ein:

No. 217.

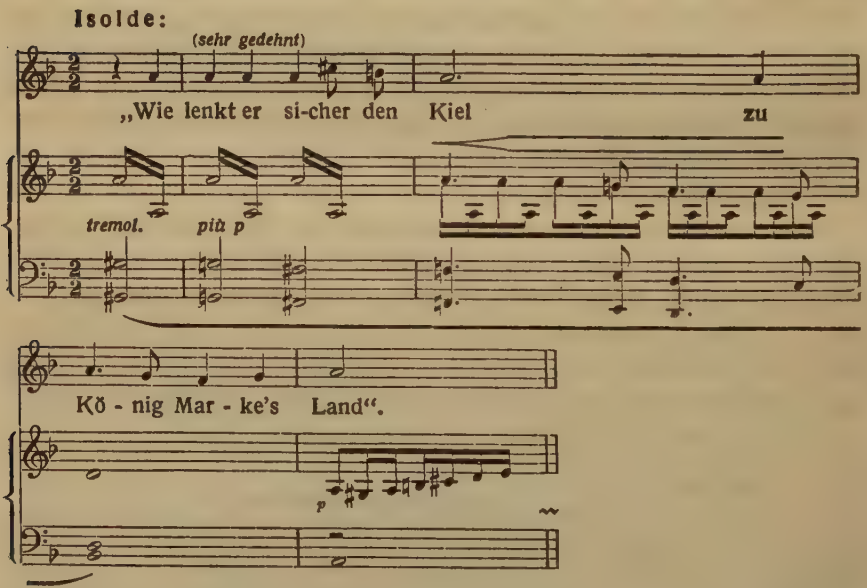


Dort, beim steigenden Urmotiv, das Aufwärts, Schwellen, das Werden, hier das Sinken, Entspannung, Untergang.

Während hier noch verhältnismäßig eng die Bedeutung des Hinabtauchens der Linie, des direkten Gegensatzes vom „Er-

wachens-Motiv", vorliegt, zeigen auch die fallenden Grundbewegungen bei Wagner eine Weitung zu viel allgemeinerer, unbestimmterer, im Grunde aber gleichartiger Bedeutung; so z. B. mit Vorliebe in der Weise, daß in der Tiefe des Orchesters, unterhalb der übrigen Symphonik, die Bässe hinabzusinken beginnen (meist in einem Tremolo), in Wirkungen, die zu den abgründigsten gehören. Stets liegt in ihnen Verdüstern zur Tiefe, ein Hinabdämmern der Sinne und der ganzen Stimmungen; eine melancholische Versonnenheit, die sich oft bis zu einem mächtigen Grauen steigert; bald geht es wie ein Schatten durch die ganze Musik, bald wie ein Erdbeben durch die wankende Orchestertiefe. So beachte man die unendliche Schwermut, die durch die fallenden Bässe entsteht, wenn Isolde sinnend Tristans Worte nachspricht (I. Akt, III. Szene):

No. 218.



Aehnlich auch schon in eigenartig melancholischer Stimmungstönung ein Sinken der Bässe unter dem zweiten Seemannsgesang, zu Beginn der II. Szene vom I. Akt. Gerade dieses dunkelnde Hinabsinken solcher Bässe strahlt meist in die naturhafte und seelische Stimmung zugleich; so umdüstert es in breiter

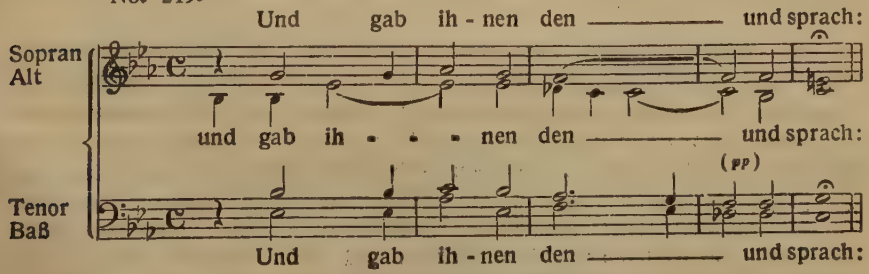
Strecke die Musik in dem (S. 336—341 ausgeführten) Gesang Tristans zur klagenden Weise im III. Akt („Muß ich dich so verstehn . . ."), u. s. w.

Daß sich schon insbesondere der orchestrale Effekt des Tremolando mit diesen typischen sinkenden Bässen gerne verbindet, ergibt sich in vollkommenem Einklang mit ihrem Wirkungsinhalt eines Verdämmerns. Vielleicht am reinsten und unmittelbarsten erscheint in dieser Art eine sinkende tremolierende Baßlinie gleich nach dem Leeren des Kelches im I. Akt, hier sogar an einer kurzen Stelle allein, ohne darüber spielende Orchesterstimmen, die zauberische Umnachtung der Sinne symbolisierend. Fallende Bässe erklingen aber z. B. auch beim Erglühen des Grals, als ginge ein Zittern durch die Welt, im I. Akt des „Parsifal".

In allen diesen und unzähligen ähnlichen Stellen ist es der primitive, zur Tiefe streichende Bewegungsvorgang, welcher noch in einer Allgemeinheit und Urform zutage tritt, die kaum noch die Bezeichnung eines M o t i v s im engeren Sinne verdient, aber bereits die elementarsten Wirkungen des fallenden Bewegungsausdrucks birgt.[1]) Er tritt auch in dieser Urform am mäch-

[1]) Die tief schattierende Wirkung von fallenden Baßlinien ist sehr alt und findet sich schon in der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts bewußt hervorgekehrt. Sehr bedeutend bei Heinrich S c h ü t z; man beachte z. B. in seiner Motette „Die Worte zur Einsetzung des heil. Abendmahles" (Aus „Zwölf geistliche Gesänge") die höchst mystische Verdunklung, wie sie Schütz überhaupt zur Einleitung und weihevollen Vorbereitung im Uebergang von der erzählenden zur direkten Rede selbst liebt; er erzielt sie hier im Eindruck höchsten Erschauerns durch den abwärts streichenden Zug, der sich vom Alt auslöst und in die Tenöre und Bässe übergeht:

No. 219.



Unzählige Parallelen hiezu findet man bei B a c h (vgl. z. B. die tragische Wirkung der sinkenden Bässe im Choral „Jesu meine Freude" aus der gleich-

tigsten zutage und auf seine Heraushebung kommt es hier allein an, nicht auf die zahllosen, mehr oder minder abweichenden Einzelformen, in denen er noch vorkommt, deren einige übrigens später noch zu erwähnen sein werden. Von einer Verdichtung zu einem Motiv läßt sich wohl erst von einer konkreten Bildung an, wie sie Nr. 217 zeigt, sprechen, während die letzterwähnten fallenden Baßlinien als melodische Bildungen schon einem Uebergangsgebiet angehören, bei dem mehr ein Verfließen von motivischem in allgemeinen Grundzug der Linienbewegung vorliegt. *

Das Schwanken zwischen psychischem und naturhaftem Inhalt teilweise auch deren gleichzeitige Verquickung zeigen in der Symbolik der Romantiker, besonders im Musikdrama wie die steigenden und fallenden Urbildungen auch die einfachsten Formen einer gewellten Bewegung. So zeigt sich, wenn auch nicht als die rudimentärste Urgestalt, so doch als ein noch sehr unbestimmter und primitiver Linienzug gewellter Linienform, bald mit dem Vorspiel zum II. Akt das Motiv:

No. 220.

zuerst als leichte Holzbläserfigur die symphonische Verarbeitung anderer Motive überstreichend. Auch sie tönt hier mehr noch wie ein Hauch herein, etwa wie das Wehen und Lispeln leichter Luftregungen, welche die große Nachtsymphonie durchziehen.

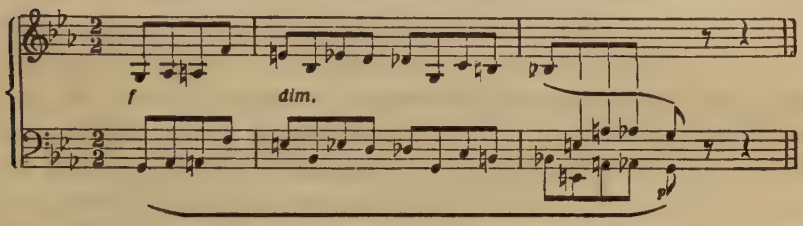
---

namigen Motette), aber auch schon mitunter in den Instrumentalwerken. Hier liegen, durch Haydn und Mozart vermittelt und vergrößert, die einfachen Ursprünge für spätere große symphonische Effekte, wie sie in monumentaler Art Beethoven in der IX. Symphonie, zu Ende des ersten Satzes bringt, und zwar im Tremolo des ganzen Streichorchesters (Vorbereitung der letzten Schlußausladung); das ist eine Stelle, welche anscheinend Wagner bei Effekten, wie den zuletzt angeführten, vorschwebte. In der Symphonie zeigen namentlich Bruckner und Mahler, und zwar vielfach schon in den ersten Satzteilen, eine Vorliebe für diese Wirkung sinkender, die Themen unterspielender Baßtremolos, die sie noch verschiedentlich ausschöpfen.

(Die Naturmotive vom II. Akt des „Tristan“ sind überhaupt vielfach in nächtlich-flüchtiger Linienfassung, mehr als leichthinhuschende Dämmereindrücke konzipiert.)

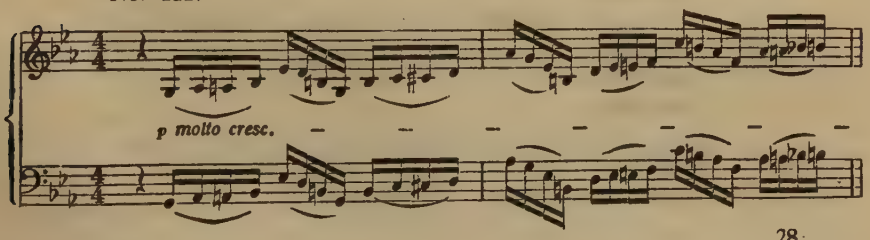
Wie aber hier dieses Linienmotiv voll Naturstimmung in den Aktbeginn hereintönt, so zeigt es sich bald, auch der Bedeutung nach, mit einem Motiv seelischer Regung identisch, das auch bereits den ersten Akt stark beherrschte, nur meist in etwas schärferen Zügen, z. B. sofort mit dem Beginn des I. Aktes:

No. 221.

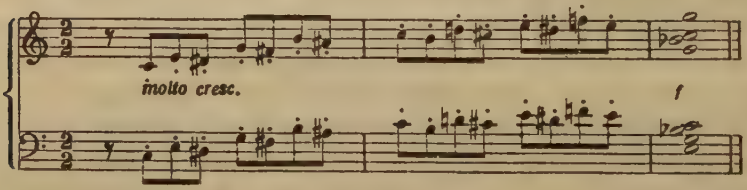


Hier ist es das Motiv vom Unmut und der Empörung Isoldens. Die gewundenen Züge der Linie, die sich in Wellungen und Zukkungen verkrampft, sind ihr Bewegungsinhalt, der sie mit dem Symbol jener seelischen Regung verknüpft, das in verschiedentlichen Umgestaltungen auch im II. und III. Akt vielfach erscheint. Hiebei zeigt sich, daß die ausschließliche Beziehung auf Inhalte wie Unmut oder Zorn, (oder diese überhaupt nur auf Isolde bezogen), zu enge ist, wenn sie auch vielleicht am häufigsten zutrifft. Schon im I. Akt erscheinen diese Züge, den feinsten seelischen Regungen wechselvoll in ihrem Schwellen und Abebben nachgebend, mehrfach in Umformungen zu leichteren oder auch zu weitaus erregteren Wellungen; so verlieren sie sich in Bewegungen wie

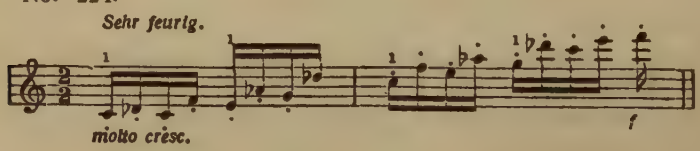
No. 222.



Schon hier zeigt sich das Unabgrenzbare der Uebergänge: die Linie ist nie starr, fließt zu unendlich wechselnden Formen und Motivbildungen über. Was in all den verschiedenen Umgestaltungen, mögen sie in weiten Kreisungen oder in geglätteteren Zügen verlaufen, als der Inhalt der motivischen Linie übrig bleibt, ist der Bewegungsausdruck des Gewundenen, wovon die im I. Akt meist festgehaltene Figur des Unmutmotivs nur eine besondere unter den zahllosen Gestaltungen darstellt; auch der Bedeutung nach; denn die einstimmige Linie an sich symbolisiert nur im allgemeinsten Sinne eine psychische Regung, indem sie unendlich labil sich all den einzelnen Wandlungen innerer Erregung, vom zarten Hauch bis zum stürmischesten Aufwallen, in ihren Umgestaltungen anzuschmiegen vermag. Darum mag auch der Zusammenhang und die Herausbildung dieser Motive dem Schöpfer des Werkes selbst vollkommen unbewußt gewesen sein. So erscheint z. B. im II. Akt in mehr tanzartigen Rhythmen eine jäh hinanwirbelnde Bewegung unter dem Aufjauchzen Isoldens vor den Worten: „Dein Werk, o thör'ge Magd! Frau Minne kenntest du nicht?“: . . .

No. 223.

oder aufgepeitscht zu leidenschaftlichstem Aufschwung im II. Akt bei Tristans Worten: „Wie ertrug ich's nur? Wie ertrag ichs noch?“

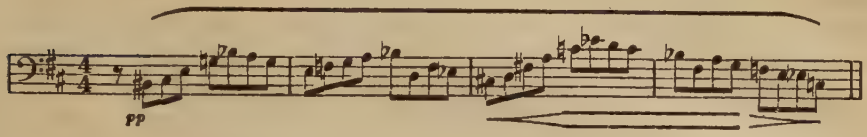
No. 224.



In gleicher Weise als Liniensymbol seelischer Regung auch auf Kurvenal bezogen, im III. Akt, zu Beginn der III. Szene, bei sei-

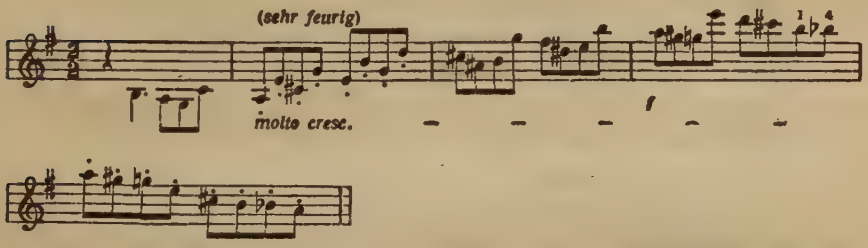
nem erregten Auffahren: („Tod und Hölle! Alles zur Hand!") — Auch zu Markes Qualen (II. Akt, „Der mein Wille nie zu nahen wagte . . .")

No. 225.



Ferner z. B. zu Tristans fieberhaftem Aufjauchzen im III. Akt zur Kunde, daß Isolde übers Meer nahe:

No. 226.

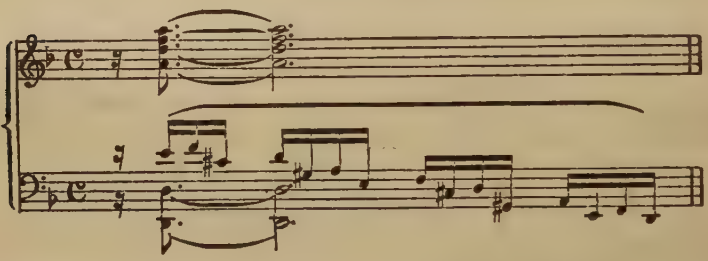


Vgl. auch die noch belebter verschlungene Linie in den Violinen, in gleichartigem Ausdruck überschwänglicher Erregung zu Kurvenals Worten (III. Akt): „Du sollst sie sehen hier und heut", oder zu Beginn der II. Szene vom II. Akt die herabstürzende Streicherfigur zu den Worten: „O Wonne der Seele". In den unruhigsten Zügen als Symbol der Wirrnis nach dem Leeren des Liebestrankes im I. Akt, analog hernach im III. Akt zu Tristans Fluch auf den Trank „Wie vom Herz zum Hirn er wütend mir drang!" (s. Nr. 27).[1])

[1]) Auch instrumentale Charakterisierungen kennzeichnen die damit verbundenen Wandlungen des Symbolinhalts; gehört die Linie als seelisches Motiv (im I. und III., sowie in manchen späteren Stellen des II. Aktes) vorwiegend den Streichern an, so gleitet es im Vorspiel und den Anfangspartien vom II. Akt nahezu durchwegs in den Holzbläsern durch das Orchester. Das Hauchartige, Luftige, das allen Naturmotiven eignet, findet damit seinen Klangfarbenausdruck.

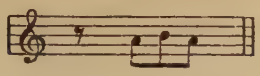
Hingegen erscheint dieses allgemeine Motiv einer bewegteren Regung, das im weitesten Sinne in der gewundenen Linie liegt, in geglätteten schmeichelnden Linien z. B. unmittelbar vor Einsatz der Liebestod-Melodie im II. Akt. Und wirft man etwa, von den Urformen weit vorausgreifend, noch einen Blick auf das Motiv von Tristans Qualen (s. Nr. 26), oder auf Wotans „Unmuts-Motiv" in der „Walküre", oder streift man von Wagner weg in kurzem Vergleich etwa zu dem folgenden Motiv:

Schumann, „Szenen aus Goethes Faust" (Domszene):

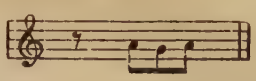
No. 227.

wo die gewundene, die feierlichen Kirchenklänge durchstreichende Linie Gretchens Gewissensqualen symbolisiert, so gewinnt man ein Bild, in welcher Weise der Bewegungsinhalt auch in kompliziertere Bildungen einwirkt; die gewaltig zerrenden, zwischen Höhe und Tiefe sich windenden Züge sind auch hier Träger des symbolischen Inhalts und Ausdrucks.

Mit alledem ist aber über die Primitivform der gewellten Linie beträchtlich hinausgegangen; indessen zeigte sich damit um so deutlicher, daß alle die Bildungen im Grunde dasselbe sind, nur verschiedene Ausgestaltungen der Grundform der gewundenen Linie, ob sie nun in leitmotivischen oder nur vereinzelten episodischen Bildungen eintritt; während die geradlinig steigende und die fallende Linie als Motiv mit ihrer bestimmten Willensrichtung eine gewisse Ruhe und Zielstrebigkeit in sich tragen, liegt in der Welle etwas Beunruhigtes. Ihre primitivste Grundform ist die einfache um einen Ton, auf- oder abwärts, schwankende Bewegung:

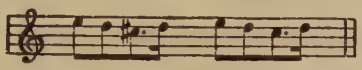
No. 228.



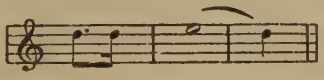
No. 229.



auch diese erscheint ungemein oft, meist auftaktig und in lang wiederholten Zusammenhängen[1]); hervortretend z. B. als das Wellen ungeheurer Erregtheit in den Anfangsteilen der Liebesszene vom II. Akt, als Melodiestimme dermaßen gekettet:

No. 230.

Bald von den führenden Orchesterstimmen in die tieferen Begleitstimmen, aber auch in die Singstimme übergehend, wird sie hier mit ihrem Wogenschlag zum eigentlichen Träger der symphonischen Entwicklung. Es versteht sich von selbst, daß das innere Leben des musikalischen Flusses bald Abweichungen von dieser einfachsten Grundform hervorruft; die letztangeführte Figur entwickelt sich übrigens hier aus einer Wellenform, die sich von ihr zunächst rhythmisch unterscheidet:

No. 231.



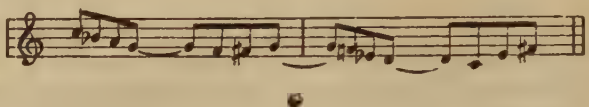
hernach aber durch Wachstum des Sekundintervalls in Terz und Quart (d—f—d und d—g—d), und die in mehr äußerlichem Bewegungsausdruck das Winken Isoldes mit dem Schleier darstellt; immer schneller werdend nimmt die Welle die zuvor erwähnte Gestalt an, zugleich mit ihrer Umwandlung zu innerem, seelisch erregtem Ausdruck.

Schon wenn man diese eine allmähliche Umgestaltung verfolgt, zeigt sich auch die fließende Uebergangstechnik, ebenso,

[1]) Vgl. Hans von Wolzogen, „Musikalisch-dramatische Parallelen" (Leipzig 1906), S. 69: „Die kürzeste, zum Typus konzentrierte Form der Verbindung von Ab- und Aufstieg der Töne ist eben deshalb auch ein besonders vorherrschendes, ein Lieblingsmotiv des wesentlich Typen schaffenden Künstlers geworden".

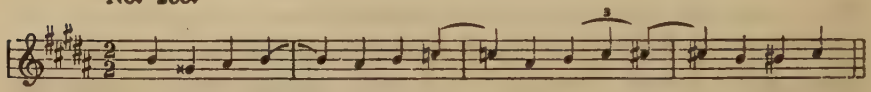
wenn man z. B. ins Auge faßt, wie sich das gleiche Motiv zu breiteren Bogen bauscht und im unruhigern Linienfluß hastet:

No. 232.



So gipfelt schließlich die große Liebeszene, unmittelbar vor Markes Auftreten, in einer Wiederverarbeitung dieses gewellten Motivs, das sich bis ins Ekstatische steigert und in Wogen aufwärts trägt, die der Musik einen Zug ins Verklärte verleihen:

No. 233.



Die Einzelheiten oder die Bedeutung der Themen sind es nicht, die uns festhalten, im Gegenteil, wir streifen sie nur, um uns möglichst rasch von ihnen zu lösen und die allgemeinen inneren Grundzüge der unendlichen Melodie zu abstrahieren. Es sind deren dreierlei. Der erste beruht in der Unabgrenzbarkeit der unendlich vielfachen, feinstverschiedenen Sonderformen ein und derselben Grundbewegung. Im bisherigen wurde dies an der gewundenen Grundbewegung am ausführlichsten sichtbar, indessen ist es ohne weiteres auch klar, daß auch die steigende wie die fallende Grundform in unendlich verfeinerungsfähiger Labilität zu belebteren Regungen und Sonderformen so ausbiegen können, daß man nie deren starre Einzelfälle, sondern vielmehr nur den Uebergang, die fließende Unabgrenzbarkeit als das Wesentliche herausheben kann. Diese innere Labilität ist ganz aus dem Zurückfühlen zum Bewegungsgrundvorgang in der Linie bedingt; niemand wird behaupten wollen, daß die klassische Melodie- und Motivbildung starr sei und subtiler Umgestaltungen entrate; aber dennoch ist sie hinsichtlich der Leichtflüssigkeit ihrer ganzen Dynamik mit der unendlichen Melodie nicht vergleichbar; und das ist, abgesehen von ihrem bodenständigeren, gedrungeneren, erdfrohen Charakter, schon rein technisch durch die Betonungs-

schwere ihrer gleichmäßigen Teilstruktur gegeben; die unendliche Melodie — und das zeigen vor allem die Grundmotive, die Urformen der Bewegung — ist von Grund auf und von innen auf labiler als die klassische. Darum verarbeiten die Klassiker — hierin unerreichte Meister — die melodischen Ideen in ihre letzten kleinen Teile hinein, während Wagner der späteren Romantik den Weg wies, sie ins Große auszuspinnen und ins Fließen aufzulösen.

Dieses erste der inneren Merkmale spielt, wie man sieht, noch stark und unmittelbar in die Technik hinüber; waren schon mit dem vorigen Kapitel die fließenden Uebergänge verschiedener, sich nachfolgender Motive ineinander zu beobachten, so liegt demgegenüber hier das tragende Grundmerkmal des „Uebergangs“ — denn nichts anderes bedeutet „Unendlichkeit“ — in dem einzelnen Motiv selbst ausgeprägt als seine eigene Formausflutung; das Motiv ist seinem Wesen nach überhaupt nur als fließend zu verstehen. Mit den technischen Merkmalen hängt aber auch der zweite Grundzug inneren Uebergangs zusammen, der bereits aus den Urmotiven erhellt; das ist ihre gegenseitige Unabgrenzbarkeit. So ist es z. B. ohne weiteres klar, daß es vor allem die wellende Bewegung ist, die höchstens auf ganz kurze Strecken eine Tonhöhe einhält, im übrigen sich aber umgestaltet zu einer allmählich abwärts- oder aufwärtstragenden Tendenz (vgl. z. B. die letzterwähnte Form); ebenso sind die zwei übrigen Grundformen nur in extremer Ausprägung geradlinigen Verlaufs und schon bei leichtester Umgestaltung auch leichten Wellungen ausgesetzt, ohne daß darum ihr auf- oder abwärtsstrebender Charakter noch umgestoßen wäre; indessen sind die Uebergänge und Annäherungen der Urformen zueinander von vorneherein gegeben, und die Erkenntnis der drei Grundformen leitet nicht zu einer Isolierung starrer Einzelgebilde und einer Rubrizierung nach Gruppen, sondern im Gegenteil zu einer Befreiung von ihr, zur Erfassung des unabgrenzbaren Uebergangs und der fließenden Zwischenbildungsmöglichkeiten.

Alle drei Grundformen hängen nahe am gemeinsamen Ursprung zusammen, der Linienbewegung als Urphänomen, die

wie ein erster sichtbar werdender Hauch ihre Züge in gerader Richtung erstreckt oder in wellige Regung übergehen läßt. Je absoluter man daher die Bewegung dieser Motive faßt, desto mehr nähert man sich ihrem Inhalt auch hinsichtlich ihrer Beziehung auf Text und Ideen. Die primitivsten melodischen Formungen sind sie nicht nur, indem sie die allgemeinsten Grundformen darstellen, sondern auch indem sie den Ursprung der Melodiebildung überhaupt am reinsten und klarsten erkennen lassen, in letzter Vereinfachung, fast bis zur Abstraktion. So ist es auch, um nochmals einen Blick auf die erwähnten Motive zurückzuwerfen, im Wesen dieser primitivsten Urformen gelegen, daß sie unter verhältnismäßig sehr starken Veränderungen in rhythmischer Hinsicht in Erscheinung treten. Sie zeigen auch hierin eine Labilität der Umgestaltung, die daraus hervorgeht, daß in ihnen noch die Linien b e w e g u n g allein, oder wenigstens vorwiegend, zum Ausbruch kommt.

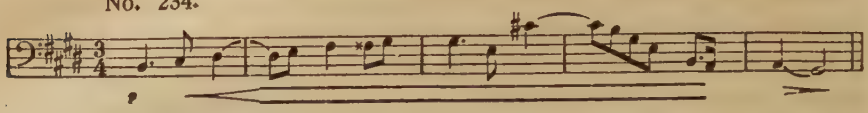
Diese beiden ersten Eigentümlichkeiten inneren Uebergangs können somit noch als f o r m a l e bezeichnet werden. Die d r i t t e aber spielt ganz in das Gebiet der Aesthetik und Tonsymbolik und, wie sich zuletzt zeigen wird, auch der Stilpsychologie hinüber; es ist die Eigentümlichkeit inhaltlicher Uebergänge, die erst kurz und oberflächlich zu berühren war, aber schon deutlich zeigte, daß die gleichen Motivbildungen auch einer i n n e r e n, psychischen Umfassungsweite ausgesetzt sind (vgl. die Identität von seelischen und Landschaftsmotiven). Das ist eine Erscheinung, die keineswegs bloß die Oberfläche leitmotivischer Ideenspielereien berührt, sondern weit in die Tiefe der Linienkunst führt, aber auch wieder zu technisch-stilistischen Merkmalen zurückleitet. Diesem inneren labilen Uebergangsmerkmal ist nur auf den Grund zu kommen, wenn man die Ausstrahlung des Bewegungsvorgangs zu unabgrenzbaren, ja diametralen Ausschwankungen des Bedeutungs- und Empfindungsinhalts, den er symbolisiert, ins Auge faßt. Zur Klärung und Sammlung des Ueberblicks sei daher noch ein kurzer allgemeiner Ausblick auf die Grundzüge der Linienbildung vorausgeschickt. Während auf die Urmotive selbst noch in einem weiteren Sinne, auch jenseits aller Beziehung auf gedankliche Inhalte, zurückzu-

kommen sein wird, geht es hierbei zunächst darum, mit den Beobachtungen an einzelnen anderen Motiven erst die Grundlagen für die übergreifenden Gesichtspunkte zu gewinnen, aus denen stilpsychologisch die Melodik, und damit auch insbesondere die romantische, zu betrachten ist.

Der lineare Bewegungsausdruck.

Hinter den Grundformen steigt bald das allgemeinste Prinzip der Linienbildung auf. Man kann sagen, daß die gesamte Linienbildung nur eine Variation, eine Differenzierung dieser drei Urformen ist. Geht man über sie hinaus, so ist die erste Folge, daß der Bewegungsvorgang nicht immer wie dort in Begriffe und einfache Anschauung übersetzbar ist und in viel höherem Maße dem Bewußtsein verloren geht. Es liegt schon in der Natur des musikalischen, psychischen Bewegungsempfindens, daß es in seiner ätherischen Leichtigkeit eine Formenphantastik schafft, der die begriffliche Vergegenwärtigung nicht bis in die wirren Gestaltungszüge mitfolgt. Es kommt auch überhaupt für die Grundlagen der Linienkunst nicht auf die Uebersetzung der musikalischen Inhalte in Begriffliches, sondern vom Urgrund an auf die Erfühlung der melodischen Bewegungsvorgänge an, und wenn ich hier, an den Wurzeln, Begriffliches anwende, so geschieht es nur, um die Einfühlung zu erwecken und ihre Grundzüge zu gewinnen, während sie unbegrifflich, in der eigentlich musikalischen Erfassungsweise, weiterwirken sollen. Das Miterleben des melodischen Spannungsverlaufs ist eben (wie schon im Schaffensvorgang) ein im wesentlichen im Unterbewußten sich abspielender Empfindungsinhalt.

Am klarsten ist er wie bei den Urmotiven und ihnen noch naheliegenden Bildungen andererseits auch noch bei gewissen Aeußerlichkeiten erkennbar. Wenige Hinweise können genügen; auch an differenzierteren Gebilden wird seine Bedeutung als tiefster, verborgener melodischer Grundgehalt z. B. anschaulicher, wenn Umkehrungsgegensätze vorliegen. Dies belichtet z. B. ein Leitmotiv, das im späteren Verlauf vom III. Akt des „Tristan“ eintritt, an der Stelle, da Tristan zuerst in einer Vision Isolde übers Meer herankommen sieht:

No. 234.

(später erscheint es auch in anderer Rhythmisierung, vgl. den Beginn der II. Szene vom III. Akt). In seinem kraftvollen Emporddrängen erscheint es durchwegs in Symbolisierung der Erfüllung[1]) vom Bangen nach der „fernen Aerztin". Es erscheint in seiner genauen Umkehrung später an der Stelle, da das bereits sichtbar gewordene Schiff hinter dem Riff verschwindet;

No. 235.

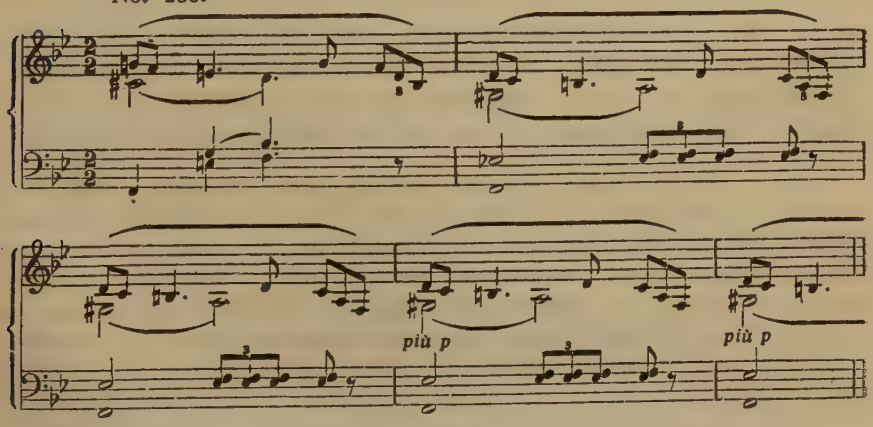
Symbolisierte es in seiner aufsteigenden Anfangsform die Erfüllung, so hier das Verzagen, die Hoffnungslosigkeit; mit der Bewegungsumkehr auch die genaue Umkehr der leitmotivischen Bedeutung; steigende und fallende Bewegung verhalten sich wie positiv und negativ auch in psychologisch-ästhetischer Hinsicht, denn sie sind selbst nur Ausdruck von Willenstraffung und Willensnachlassen. Wenn daher das Motiv auch eine differenzierte Charakteristik in seiner Melodik und Rhythmik zeigt und längst nicht mehr den Urformen nahesteht, so bleibt doch sein Hauptmerkmal das Bewegungsmoment.

Noch absoluter und abstrakter zeigt sich dies bereits, wenn man die steigende und fallende Linie überhaupt gegenüberstellt; analog wie z. B. das Erwachensmotiv durch Umkehrung in seinen direkten Gegensatz umschlägt (Nr. 216 u. 217), so zeigen schon die einfachsten Linienformen überhaupt das gleiche Widerspiel; wie beispielsweise fallende Bässe Verdüsterung in die ganze Stimmung einfließen lassen, so sind (gleichfalls wie von altersher in der Musik) ansteigende als Ausdruck rüstiger Energie ge-

[1]) Es gipfelt in einem großen Sext-Sprung, wie später der Beginn der „lustigen Weise", in den diese große Sext sich hernach steigert und überleitet; sie ist das eigentlich Visionäre am Motiv, das Hinausschwellen bis in diesen ersehnten Lichtblick.

bracht, z. B. zu Kurwenals Gesang (Anfang des III. Aktes) „Im ächten Land, im Heimatland“ u. v. a. Man erkennt die Bedeutung der Bewegungssymbolik an sich auch, wenn man z. B. die fallende Linie, von der Urform ausgehend, in verschiedene Weiterbildungen hinein verfolgt. Die Bildung etwa, die im Beispiel Nr. 183 in der Oberstimme der ersten zwei Takte erscheint, tritt im II. Akt als Symbol der verlöschenden, d. i. der zur Erde gesenkten Fackel auf, indem hiebei die Bewegung zur Tiefe den äußeren Vorgang als Wurzel des ganzen leitmotivischen Symbols erfaßt. Diese Bedeutung spielt aber im Laufe des ganzen Aktes, stetig auch in die der Nacht über, (ins Naturhafte), wobei auch die Veranschaulichung durch den Zug zur Tiefe, ins Dunkel, ihren motivischen Ausdruck gewann, (zugleich auch die Ideenverknüpfung mit dem Verlöschen der Fackel). In diesem Sinne eines der naturhaften Nachtmotive tritt es zuerst schon im Vorspiel zum II. Akt (29. Takt) auf, hier in einem ganz zart anklingenden, abwärtsgleitenden Zug, der rasch wieder verhaucht (und unmittelbar, ganz in der Art des unendlichen Uebergangs, in die Nr. 220 angeführte Linie weiterleitet). Vielfach aber bleiben nur die abwärtsstreichenden Züge als die veranschaulichenden Symbole übrig, indem sie in unermüdlicher Wiederholung die Impression des Niedersinkens, schattenhaften Eindunkelns zu Isoldes Gesang von der Nacht („Schon goß sie ihr Schweigen durch Hain und Haus“) veranschaulichen:

No. 236.



In dieser Art durchziehen sie in breiter Strecke die Nachtsymphonie[1]). (Während das Motiv, wo es das Schweigen der herabsinkenden Nacht symbolisiert, im Halbdunkel hauchartiger Klänge bleibt, erfährt es in seiner unmittelbarer auf den äußeren Bewegungsvorgang gerichteten Bedeutung von der verlöschenden Fackel meist auch eine grellere Instrumentierung; so reckt es sich zu riesenhaften, heroischen Zügen in vollem Orchester-Fortissimo beim Löschen der Fackel selbst mit dem Ende der I. Szene [s. Nr. 183]). Andererseits gewinnt auch dieses Motiv von diesen Symbolen der verlöschenden Fackel und der Nacht aus seine Umdeutung gegen einen seelischen Inhalt zu; es wird (in einem leicht erfaßlichen inneren Zusammenhang) zu einem der Sehnsuchtsmotive Isoldes.

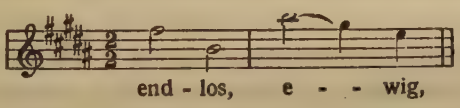
Die absteigende Linie stellt sich denn auch überhaupt als Symbol der Tragik dar; so erscheint sie zu Markes Gesang als das Motiv der Baßklarinette („Tatest du's wirklich...") oder dreifach gesteigert am Ende des Werks zu Markes Worten: „Die Ernte mehrt' ich dem Tod". (Man vergleiche überhaupt, wie Markes Klage im II. Akt auffällig stark von Tonfällen, die in der Höhe ansetzen und melancholisch zur Tiefe streichen, durchsetzt ist). Unverkennbar aus dem Bewegungsinhalt bedingt ist beispielsweise auch die durchdringende Schwermut in der höchst charakteristischen, abwärtssinkenden Melodiebildung (a-g-f) zu Tristans Worten: „Wie lenkt ich sicher den Kiel, zu König Markes Land?"; die gleiche Wendung z. B. mehrfach im Todesgesang Tristans zu Ende des II. Akts: „Was, da sie mich gebar, ihr Liebesberge war"; die verborgene Beziehung auf Tristans tragische, von Melancholie umhauchte Heldengestalt spricht sich in diesem motivischen Zusammenhang aus. Man beachte den Stimmungseinklang mit den fallenden Bässen, welche

[1]) Man vergleiche damit auch die Schattierungswirkung immer tiefer hinzutretender Akkordtöne, so wenn vor dem großen Zwiegesang („O sink hernieder") der As-Dur-Akkord von *es* abwärts über c und zuletzt unter Hinzutritt vom *as* sich herausbildet; auch hier dringt demnach in die harmonische Wirkung eine Bewegungswirkung ein. Sie liegt auch schon bei den unter das Klangfundament zugesetzten Unterterzen (vgl. IV Abschnitt, I. Kap.), sogar schon bei einfachen Trugschlüssen oft deutlich im musikalischen Effekt vor.

dieser Wendung einen Takt vorausgehen, s. Nr. 113 und Nr. 218. Man versteht auch den Bewegungssinn der abwärtsstreichenden Linie, wo sie, namentlich in weit ausklaffenden Intervallen, etwas Beruhigendes enthält, z. B. im Motiv der Liebesversunkenheit (s. Nr. 75), hierin ähnlich wie schon im Motiv der Nacht als Ausdruck der Ruhe, Einspinnung in Stille und Tiefe; aber sie dringt auch mit der groß abwärtsstreichenden Gebärde bis zum Ausdruck einer Beschwörung vor, z. B. wo Brangäne zum erstenmal zu Isolde vom Geheimnis des Liebestranks spricht („Doch, der dir erkoren, wär er so kalt" . . . .). Die Wandlungen sind unerschöpflich, die Wurzel die gleiche.

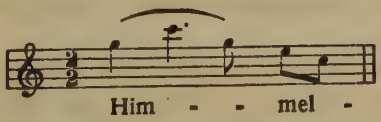
Ueberhaupt gehört dem Bewegungsausdruck wie die Richtung so oft sehr sinnfällig die Art der Fortschreitungen an. Bei der Anschaulichkeit, die der dramatischen Musik überhaupt eignet, sind z. B. Weitungen oder Verengungen der Linienzüge oft sehr sinnfällig mit bestimmten Vorstellungen gegeben. Man beachte als Einzelheit:

No. 237.



Doch bleibt diese Einwirkung der Bewegungsart in Symbolik und Ausdruck nicht auf derart unmittelbare Anschaulichkeit beschränkt, die vornehmlich Einzelheiten des Sprechgesanges charakterisiert, oft sogar mit einer gewissen Naivität; (vgl. z. B. zu Beginn vom III. Akt Kurwenals Worte: „Die sind breit", u. dergl. m.); weitausgreifende Bewegungen scheinen nach dem Raumbild von Wölbungen zu tasten, besonders wenn sie sich über einfache Akkordtöne runden, vgl. z. B. aus dem Beginn der II. Szene vom II. Akt:

No. 238.



oder auch im „Rheingold" die Melodie des Regenbogenmotivs; in noch abstrakterem Sinne symbolisieren sie Unendlichkeit und

Erhabenheit (z. B. die großen Schritte des Todesmotivs im „Tristan“ oder die diesem bereits ganz ähnliche Bildung der Singstimme in der Todesverkündigung in der „Walküre“ bei den Worten: „Ihn dir zu künden, kam ich her“; oder im „Rheingold“ die ganze Melodiegestaltung von Erdas Gesang, u. s. w.). Auf die großen Intervalle von vielen der Liebes- und Sehnsuchtsmotive (kl. Sept und Sext) und ihren ins Grenzlose weisenden Ausdruck sei gleichfalls kurz verwiesen (vgl. das Sextmotiv im 1. Vorspieltakt des „Tristan“, oder die fallende Sept vom Motiv im 18. Takt, s. Nr. 55); oder auf die dem Todesmotiv in ihrer erhabenen Ausbreitung ähnlichen Schritte in Isoldes Befehl („Befehlen ließ' dem Eigenholde....“); ebenso auf die heroische Geste in Isoldes Fluch: „Hört meinen Willen, zagende Winde!“

Neigung zu Ausbreitung liegt auch meist im Zusammenhang mit Landschaftsdarstellung, oder wenigstens Naturstimmungen vor.

Oder man vergleiche auch in diesem Zusammenhange nochmals die Umgestaltung der Wellenbewegung von den Terzenzügen, die nebelhaft als Mittelstimme das Seefahrtmotiv (Nr. 29) durchstreifen, wie sie zu Beginn des III. Aktes erscheint (Nr. 115); sie sind identisch, hauchartige Impressionen ungemein leichtstreichender Bewegung, nur im Ausdruck verändert; beidemale sind es Naturmotive. Im III. Akt symbolisieren die Terzen, die aus der Tiefe des Orchesterklanges zur Höhe verwehen, äußerst plastisch den Ausblick über die blaue Meeresweite bis in letzte luftige Horizontferne. Der Orgelpunkt, aus dem sie sich lösen, ist auch hier stimmungs- und farbentragende Komponente des Motivs. Es beherrscht wie das Vorspiel so auch die breite Exposition, die zunächst die Gesamtstimmung des szenischen Bildes als der Hauptinhalt erfüllt, von dem sich allmählich die dramatische Handlung abhebt; der gedehnt aufstreichende Zug der Terzen setzt insbesondere dann immer ein, wenn der Blick zum Meereshorizont hingelenkt wird[1]). Aber zugleich mit seiner

[1]) Z B. bei Kurwenals Worten „Sahst du noch nichts? Kein Schiff noch auf der See?“ Ferner bei den Worten des Hirten: „Oed und leer das Meer“. Nicht umsonst setzt hier Wagner gerade zu diesem Motiv die breit anschauliche Bemerkung: „er wendet sich und späht, mit der Hand überm Aug', nach dem Meere aus“.

ganzen Ausbreitung (die auch im Ausstreben von den kleinen Terzen zu den großen und zu den alterierten Intervallen liegt), gewinnt das Motiv zugleich wieder eine Symbolwandlung ins Psychische, zu weitem Sehnsuchtsausdruck. Es ist zugleich Landschaftsmotiv und Motiv von Tristans Sehnen übers Meer.

Bemerkenswert im Sinne der Bewegungsdarstellung ist aber auch noch eine Umgestaltung, welche diese Terzenzüge in den Schlußtakten vom Vorspiel zum III. Akt erfahren, mit dem Aufgehen des Vorhangs (s. Nr. 69); hier vermitteln sie nicht nur eine wunderbare Lichtung in die Klangleere des Aktanfangs, sondern verlaufen in einem Bewegungsausdruck von unvergleichlicher Plastik; sie verklingen erst bis zur Höhe, hernach aber umstreichen sie in weitestausgreifenden Kurven höhere und tiefere Lagen, abwärts, aufwärts und wieder abwärts wendend, bis sie nach Einsatz der Hirtenweise ganz verklingen. Die bildhafte Impression, die darin liegt, ist mächtig; zugleich die naturhafte, luftige Stimmungswirkung. Es ist wieder ein Zerfließen zu nebelhaften Zügen, die den ersten Eindruck des enthüllten Szenenbildes verhängen und umfloren, den frei gewordenen Blick vor diesem in weiten Räumen umkreisen und verwehen, indem sich die Verschleierung zu völlig klarem Durchblick zersetzt. Hier zeigt sich in außerordentlicher Plastik, wie aus der Wurzel des Bewegungsvorganges Anschaulichkeit sich der musikalischen Konzeption verquickt.[1])

Doch damit verlieren wir uns schon in Einzelheiten; die Verallgemeinerung des von den Urformen an vorgebildeten Bewegungsausdrucks erkennt man z. B. deutlich, wenn man sich die ungeheuren und unendlich vielfachen Ausdrucksbewegungen vergegenwärtigt, die nichts als vergrößerte und differenzierte Auswirkungen der einfachen Welle sind. So stellt sich z. B. im Zusammenhang mit ihrer lebendigen Dynamik das Motiv vom Liebestod (s. Nr. 137) als ein flugartig ausgebreitetes Schweben von emphatischem Ausdruck dar. Dieser innere Bewegungs-

[1]) In kleiner Andeutung erscheint dieses streichende Motiv schon im I. Akt bald nach dem Seefahrtmotiv ganz kurz wieder, gleichfalls in impressiver Naturwirkung durchs Orchester ziehend (abermals in Violen, und noch in den Celli), im vorletzten der Nr. 50 angeführten Takte.

zusammenhang wird gerade hier deutlicher, wenn man beobachtet, wie in der Durchführung des Liebestodthemas (sowohl im II. wie zum Ende des III. Aktes) allenthalben aufwärtswogende Wellenfiguren erscheinen, so z. B. die Urform der einfachen Welle selbst, und zwar teils als Begleitmotiv in tieferen Orchesterstimmen, teils (in Annäherungen an die Nr. 233 angeführte Gestalt) in den Oberstimmen, ferner in zahlreichen Varianten harpeggienartige Orchesterfiguren und beschwingt hinantragende Melodiebewegungen, alles zum Ausdruck einer Erlösung und Verklärung ineinandergreifend. Im Liebestod insbesondere erkennt man auch leicht von diesen Bewegungsvorgängen aus die Welleninhalte von Sequenzen, die ja melodischen Grundinhalts sind und die sich hier dem gewaltigen Anwogen zur Höhe im gleichen dynamischen Ausdruck emporstrebend vereinigen. Die Form der Welle ist überhaupt, ob nun als Begleitfigur oder als die weit übergreifende Entwicklungsform der großen Steigerungen, die eigentliche Verklärungsfigur, wie sie es auch in der ganzen linear-polyphonen Musik und wieder in den großen akkordlich-rhythmischen Wellenbewegungen des klassischen Zeitalters ist, nur jedesmal technisch und stilistisch in ganz anderer Verarbeitungsweise. Die ganze Romantik zeigt ferner insbesondere das Erfühlen der Wellenbewegungen im gesamten Naturwalten, ob in seiner mehr darstellerischen oder mehr stimmungshaften Erfassung. Auch hier wieder in endlos vergrößertem Ineinander- und Uebereinandergreifen die wogenden Bewegungsvorgänge von der kleinsten Einheit der Motive und Begleitfiguren bis zu den Wellenformen der ganzen Steigerungszusammenhänge. Es genügt, auf die kleinen wogenden Figuren im Nachtmotiv von Nr. 170, ihre Vergrößerung zum zweitaktigen Auf- und Abwogen der Hauptlinien hinzuweisen, oder auf Motive und die größeren Bewegungsproportionen des Waldwebens bis zu den Unruhen und Riesenausmaßen der überwältigenden Bewegungsphantastik, die im Hauptmotiv und den flackernd ineinander wirbelnden Streicherharpeggien des Feuerzaubers liegt, — um den ganzen Ueberblick und die Gesamterfassung dieser Erscheinungen anzuregen.

Auch erkennt man an allen diesen Beispielen, wie die rhythmischen Formen durchwegs den linearen Bewegungsspannungen

sinnfällig entsprechen; sie sind kein selbständiges herrschendes Moment, sondern als deren Ausdruck aus ihnen hervorgegangen; hierin liegt das Wesentliche für die unendliche Melodie; ihre Betonungen sind scharf und wuchtig oder weicher, schmiegsamer und zerfließender, je nach dem linearen Bewegungsausdruck selbst.

Alle die flüchtig gestreiften Andeutungen können genügen, um gleich zusammenzufassen[1]). Die äußerlichen, oder wenigstens anschaulicher faßbaren Einzelheiten können darauf hinleiten, wie der Primitivvorgang aller Melodie in die gesamte Linienkunst hinein zu verfolgen ist, wie er sie, und damit die Musik überhaupt, als der lebendige Inhalt durchzieht, trägt und gestaltet, einerlei ob man nun in die Motive einblickt oder sich in den freien großen Fluß der Symphonik verliert. Wenn auch der dynamische Ausdruck in den nach Rhythmus, Intervallen und Harmonik differenzierteren Bildungen zunächst weniger deutlich hervortreten mag, so ist er doch ihr ursprünglichster und tiefster Inhalt; deshalb auch ihr verborgenster. Im Grunde ist dies eine Selbstverständlichkeit, und daß sie in allen diesen Hinweisen gesagt, ja betont werden muß, liegt daran, daß der Sinn für dieses eigentlichste Quellempfinden aller Melodik dem Bewußtsein verloren gegangen ist; einmal durch die Theorie und Pädagogik, die ihn gewaltsam verdrängt, wenn sie nur die Außenerscheinungen, die Töne und ihre harmonischen Beziehungen zu sehen vermag; dann aber durch ungeklärte summarische Auffassungen vom Begriff des Rhythmus, mit dem

[1]) Viele Anregungen und wertvolle Einzelausführungen bringt — wenigstens soweit Wagners Motive in Betracht kommen — das bereits erwähnte, ausgezeichnete und noch viel zu wenig gewürdigte Buch von Hans von Wolzogen, „Musikalisch-dramatische Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck" (Leipzig 1906), ein Werk, mit dem ich zwar nicht in allen Einzelheiten übereinstimme — wie es auch überhaupt nach anderen Gesichtspunkten angelegt und zusammengefaßt ist — das aber doch in mancher Hinsicht grundlegend genannt werden kann und teilweise außerordentlich tiefe Erkenntnisse birgt. Für eine Betrachtungsweise wie die hier durchgeführte bringt es insbesondere, von anderer Seite herkommend, mancherlei wertvolle Belege und Bestätigungen. Vgl auch Kurt Mey, „Die Musik als tönende Weltidee", I. Teil, Leipzig 1901.

man allein alle übrigen Empfindungsinhalte der Melodik schlagwortartig erledigte. Gerade die letzterwähnten Beispiele weisen aber auch darauf hin, daß nicht in den einzelnen Linien allein, sondern in den ganzen vielstimmigen Satzkomplexen die Bewegungsspannungen ihre Auswirkung finden, worauf noch ausführlicher einzugehen sein wird, und auch dies verdeckt den Blick für die Grundbedeutung jener dynamischen Inhalte. Das einzelne, einstimmig heraushebbare Motiv ist nur die Wurzelfaser, an der die großen Lebensvorgänge der Musik sich in verhältnismäßig einfachsten Formen darstellen. Alle Erscheinungen sind nur der Ausdruck von schwellender und abnehmender Spannung, nicht allein der Bewegungsverlauf der melodischen Linie selbst, sondern ebenso die Rhythmik und Harmonik und das gesamte Zusammenwirken des Satzbildes.

Denn nicht nur die Anschaulichkeit, sondern die Vieldeutigkeit und überhaupt die ganze innere Labilität des Ausdrucks, die als ein drittes Merkmal der inneren unendlichen Uebergänge hervorzuheben ist, kann nur von diesem Grundmoment aus verstanden werden. Auf sie und ihre psychologischen Grundlagen ist zuvörderst einzugehen.

Die zweifache Ausstrahlung des Bewegungsausdrucks.

Die Art, wie das künstlerische Empfinden den Bewegungsvorgang — um zunächst die Grunderscheinung allein herauszuheben — erfaßt und verarbeitet, kann sich verschiedenen Ausdrucksrichtungen unterworfen zeigen. Der kinetische Grundvorgang der Melodik kann a b s o l u t, als Bewegung an sich, in der ganzen eigentümlichen und unterbewußten Kraft seiner Tiefenströmung aufgenommen werden, oder von dieser aus nach zweierlei Richtungen hinausstreben, die einander entgegengesetzt sind: das musikalische Empfinden vermag den Bewegungsvorgang nach a u ß e n zu kehren, zu einer mehr a n s c h a u l i c h e n Bewegung, oder es kann sein Miterleben im umgekehrten Sinne umgestalten, um zu intensivstem, erregtem Einfühlen im Drange aller psychischen Kräfte zu gelangen. Der Vorgang erfährt in diesem Falle eine S u b j e k t i v i e r u n g, wie im

ersteren eine Objektivierung; denn er wird zum Objekt, indem er mehr in anschauliche Vorstellung, wie zu einem Geschehen in der Außenferne hinübergedrängt wird, wie in dem andern Falle die gesamten psychischen Kräfte sich mit seinen Bewegungsspannungen zu identifizieren streben.

Das sind Ausdrucksrichtungen, niemals Abgrenzungen, sie können deutliche und ausgeprägte oder geringe, unklare Ausschwankungen der Empfindungsweise darstellen. Unmerklich und unmittelbar neigt die unterbewußte Grundströmung des Musikempfindens zu mehr oder weniger intensivem Ausschwellen nach dieser oder jener Seite. Und es wird sich in allem, nach welcher Hinsicht immer man diese Erscheinung betrachtet, zeigen, daß sie ihrem Wesen nach in den Uebergängen mit allen deren Merkmalen der Unabgrenzbarkeit beruht; wie alles, was einer aus den Bewegungen erfaßten Linienkunst angehört. Man muß also von vornherein daran festhalten, daß auch hier überall Labilität besteht, daß vom absoluten Bewegungsvorgang zu einem mehr darstellenden, bildhaften Melodieprinzip nur ein allmähliches Uebergehen sich vollziehen kann, und daß andrerseits ebenso der absolute Bewegungsinhalt nie scharf von seiner Entwicklung gegen subjektivistische Verinnerlichung abzugrenzen ist. Das melodische Empfinden vollzieht sich nicht in einer Sonderung nach diesen Gesichtspunkten, sondern im Gegenteil aus ihrem Ineinanderwirken.

Es sind die zwei Arten, in denen das Bewußte vom unterbewußten Vorgang Besitz zu ergreifen sucht: denn in beiderlei Richtungen drängt die Musik dem Faßlichen zu. Einerseits, gegen subjektivierte Entwicklung hin, führt das absolute Musikempfinden zu einem Mitmachen der Bewegungen bis zu „sprechendem“ oder im Gebärdenaffekt miterlebtem Ausdruck, es ist ein Streben zur Verdeutlichung durch lebendigstes Hineinfühlen; die lineare Bewegung wird in das eigene Ausdrucksempfinden aufgesogen, und der Ausdruck drängt, wenn auch verkappt und von ferne, gegen greifbares Erlebnis zu. Andrerseits aber drängt aus dem Urschoß des reinen energetischen Grundvorgangs die objektivierende Richtung gegen Anschaulichkeit und Darstellung, damit gegen das unklare Herein-

spielen bildhafter und begrifflicher Momente zu[1]). Es ist die Flucht aus der Abgründigkeit des unbegrifflichen, in absoluten Bewegungen kreisenden Musikempfindens, die in beide Entwicklungsrichtungen treibt, gegen vertrautere Grenzgebiete zu; jede von ihnen sucht sich auf ihre Art aus dem Unbegrifflichen loszuringen, um sich im Fühlen und im Schauen seiner zu bemächtigen.

Es sind Ausstreifungen, oft nur flüchtig aufblitzende, aus denen es immer wieder in das Dunkel des reinen Tiefenvorganges zurücktreibt; denn alles in der Musik ist aus der Sehnsucht nach dem Unbewußten und der Auseinandersetzung des Bewußten mit dieser Sehnsucht gegeben. So ist auch Grundeigentümlichkeit des melodischen Empfindens ein ruheloses Hin- und Herschweifen zwischen Tiefen- und Grenzströmungen. Schon hier steigen Stilfragen auf; sie beruhen, wie sich zeigen wird, nicht schlechtweg in Sonderungen nach jenen Ausdrucksgebieten, sondern in der Dynamik des melodischen Ausdruckswechsels, die zwischen gehaltener Stetigkeit und oszillierender Unruhe schwanken kann und in hohem Maße die kunstpsychologische Disposition ganzen Zeitempfindens, wie auch individuellen Empfindens kennzeichnet. Zunächst aber muß man sich, ehe man zu Stilfragen vordringt, für das Wesen des Melodischen überhaupt vergegenwärtigen, daß diese Ausschwankungen in der psychischen Erfassung des Bewegungsvorgangs dem Melodieempfinden an sich eigen sind, und sogar innerhalb eines Werkes, ja mitunter in dichtestem Wechsel zeigt sich, wie das Musikgefühl weit ausklaffend alle jene Möglichkeiten, sogar bis in extreme Steigerungen hinein, umspannt, wie schon aus den bisher angeführten Einzelheiten hervorgeht. Bald

[1]) Die Anschaulichkeit beruht zugleich in einer Anklammerung an die mit dem Bewegungsvorgang miterregten räumlichen Vorstellungen; sie strebt auch diese vagen Begleiteindrücke stärker ans Licht zu ziehen, aber die Projektion auf den Raum bleibt immer eine unvollständige, da dieser bei der Tonbewegung nicht in allen Dimensionen ersteht; es gibt nur ein Auf und Ab, ein Zurück schon nur im Sinne dieses Auf und Ab, ebenso wie jedes Aequivalent für die räumlichen Tiefendimensionen fehlt; die wirklichen Inhalte sind nicht die räumlichen Vorstellungen, sondern Spannungen, die ihre Befreiung im Bewegungsvorgang suchen. Erst mit dem Hinausdringen ans Wahrnehmbare gewinnt das musikalische Empfinden seine Begrenzungen in Raum und Zeit.

ergab sich die Sinnbedeutung ein- und desselben Motivs aus einer mehr absoluten Erfassung des Bewegungsvorgangs, das Fallen oder Steigen oder die Wellenzüge wiesen unmittelbar auf die Inhalte, die das Motiv im Musikdrama spiegeln will; bald erfahren sie einen Bedeutungswechsel, der aus subjektivistischer Einfühlung erstand, aus einer Erfassung der Linienzüge als leidenschaftlicher Ausdrucksbewegung; bald wieder zeigt die leitmotivische Anwendung, wie der Bewegungszug nach außen projiziert erscheint und darstellend, oft bis zur Bildhaftigkeit, einen Vorgang veranschaulicht. Letzteres namentlich, wenn einzelne Worte und Begriffe durch die Linienführung symbolisiert, verdeutlicht, fast könnte man sagen „gezeichnet" werden; zugleich erkennt man, wie solche veranschaulichende, „objektivierende" Tendenzen mitten aus dem Sprechgesang, also aus höchst subjektivistischer Melodik hervorschießen. Und daß beiderlei Entwicklungsrichtungen, ebenso wie sie unbegrenzter Steigerungen fähig sind, sich auch unabgrenzbar aus einer absoluten Erfassung beiderseits herauszuheben beginnen, zeigt schon eine flüchtige Vergegenwärtigung dieser Vorgänge; wer vermöchte überhaupt die Grenzen zwischen bewußtem und unbewußtem Schaffen in der Kunst zu ziehen.

Zwar wird kein Werk diese reichen, stets flüssigen, unsteten Schwankungen in solchem Maße zeigen wie eines der Hochromantik, aber dennoch muß man davon ausgehen, in ihnen eine Eigentümlichkeit des melodischen Ausdrucks an sich zu erkennen. In den leitmotivartigen Anwendungen kann im allgemeinen, da sie auf bestimmte Inhalte bezogen und dem Bewußtsein verdeutlicht sind, noch verhältnismäßig am ehesten eine gewisse Sonderung ausgeprägt erscheinen; dies schwindet, wenn man auf größere melodische Zusammenhänge übergeht.

Ebenso beruhen aber darin, wie nicht zu übersehen, oft ungemein verschiedene individuelle Auffassungen gegenüber einem Kunstwerke oder einer seiner Einzelheiten, indem das persönliche Musikempfinden an sich zu bestimmter Ausdrucksrichtung hinneigen kann, oft freilich sehr einseitig durch Verbildung oder auch Veranlagung. Geläutertes und vor allem voraussetzungsloses Kunstempfinden, wie es einzig an historische

Kritik heranzutreten vermag, beruht daher vor allem in der Fähigkeit, die inneren Schwankungsmöglichkeiten im melodischen Grundvorgang der Bewegung zu erfassen. Doch auch insbesondere die Fähigkeit, den lebendigen Willensausdruck der Linien absolut aufzunehmen, ist eine Frage innerer musikalischer Kraft. Schwächliche Naturen subjektivieren alles oder brauchen Anlehnung an Veranschaulichung.

Und noch mehr; bis zu gewissem Grade, innerhalb der nächsten, unbestimmten Grenzgebiete vom absoluten Bewegungsausdruck, ist sogar ein gleichzeitiges Hinüberspielen zu beiden Ausstrahlungsrichtungen möglich und für das musikalische Empfinden charakteristisch. Der Urstrom schlägt über seine beiden Ufer. Diese sonderbare Gleichzeitigkeit bestimmt in hohem Maße den Charakter des musikalischen Erlebens; sie ist scheinbar widerspruchsvoll; aber die Fähigkeit, eine subjektivistische Einfühlung nicht bloß im Hinüberschwingen zu einer mehr anschaulichen, objektivierten Einzelheit zu durchreißen, wieder zu ihr zurückzukehren, sondern vom Urvorgang aus Momente beider Ausdrucksrichtungen zu umgreifen und stetig ineinanderzuleiten, beruht in dem eigentümlichen Dunkel der Vorstellungstiefen, in welchen der melodische Kräftevorgang sich abspielt; denn das unbewußte Gestalten ist expansiv, umfassende Intuition, nur das Bewußte ist von ärmlicher Einseitigkeit. Darum ist auch dieser ganze Vorgang seiner Natur nach dem Bewußtsein schwerer zu vergegenwärtigen; in der Möglichkeit solcher innern Unbestimmtheit liegt aber das Zauberhafte des melodischen Ausdrucks; er ist nicht nüchtern wie der Inhalt einer geometrischen Linie oder eines Begriffs, sondern rausch- und traumhaft und eines Ineinanderwehens von Empfindungen fähig, wie niemals eine Kunst vollen Wachbewußtseins. Auch die Ausstrahlungen sind, von gröbster Veräußerlichung abgesehen, nie ganz klarbewußt.

Statt von subjektiv und objektiv gerichteten melodischen Ausdrucksentwicklungen, die sich vom absoluten Bewegungsempfinden lösen, kann man die Gegensätze noch anders kennzeichnen, besonders wenn man an ihre ausgeprägteren Formen

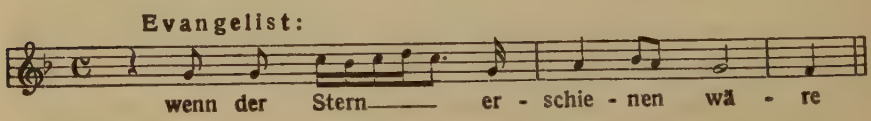
denkt. Denn die Beziehung der linearen Grundempfindung auf äußere oder verinnerlichte Bewegung stellt innerhalb des Melodischen die stilpsychologische Wurzel eines impressiven und expressiven Kunstausdrucks dar. Die Anwendung dieser Ausdrücke ist allerdings bei melodischen Erscheinungen bisher nicht gebräuchlich. Die Spaltung in Eindrucks- und Ausdruckskunst ist auch hier gegeben, wenn man sich die Neigung zu Veranschaulichung der Neigung zu leidenschaftlichster Einfühlung gegenübertretend vergegenwärtigt. Die Projektion nach außen (Objektivierung) zielt auf den Eindruck, auf seine Darstellung, die leidenschaftsbewegte Verinnerlichung (Subjektivierung) auf den Ausdruck in seinem gesteigerten persönlichen Miterleben. Erst dieser ist es, den die Bezeichnung des Expressiven und seiner Kunstdeutung treffen will. Zwischen subjektivierendem und objektivierendem Ausdruck erspannt sich der Ursprung und das breite Grundbereich des Musikempfindens, das im unbewußten und unmittelbaren Spannungsspiel der absoluten Bewegungskräfte beruht und von dem beide nur als gegensätzliche Verdeutlichungsarten verstrahlen.

Ebenso wie innerhalb harmonischer Kunst bleibt die gegensätzliche Anwendung dieser Begriffe auch hier insofern eine bedingte, als sie wie dort einander nicht ausschließen (vgl. S. 353) und sogar in reichem Wechsel, auch innerhalb des gleichen Werkes, nebeneinandertreten können. Ferner kennzeichnen beide auch hier nur die ästhetische Willensrichtung, nicht von vornherein einen bestimmten Grad ihrer Steigerung, der extrem geschärfte Einseitigkeit, Manier, darstellt. (Wenn der moderne Impressionismus eine Vorliebe für kurze, primitive melodische Motive zeigt, so äußert sich auch bei diesen die Tendenz zu darstellender Andeutung.)

So würden z. B. als Züge, die auf den rein darstellenden, äußerlich veranschaulichenden, den impressiven Bewegungsinhalt ausgehen, die Trillerfiguren und ihre Anläufe anzusehen sein, welche im „Tristan“ (in der IV. Szene vom I. Akt) den Eindruck vom Wehen der Flagge musikalisch-bildhaft zu erwecken suchen („Vom Mast der Freude Flagge, sie wehe lustig ins

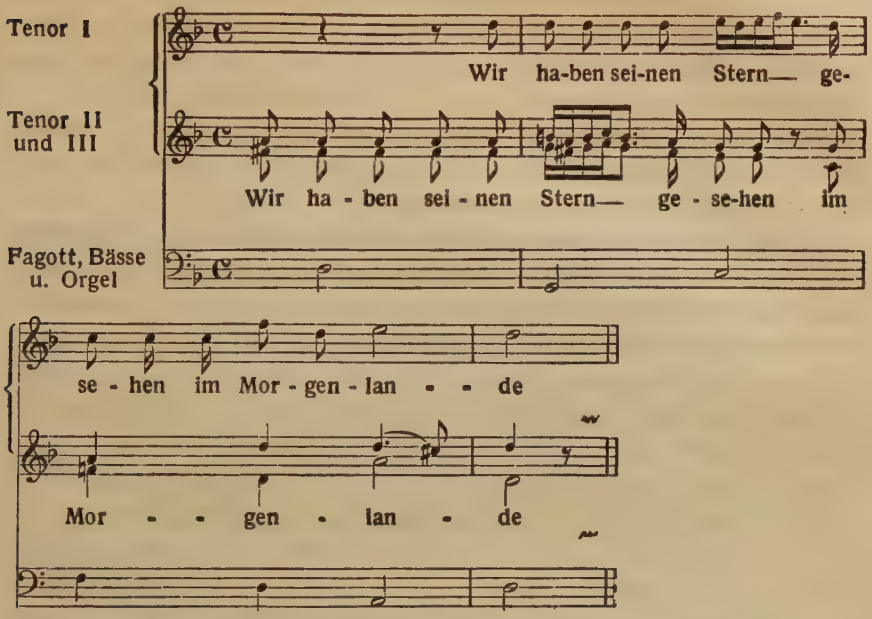
Land"), wie im zweiten der Nr. 107 angeführten Takte und in ähnlichen Umgestaltungen während dieser ganzen Szene. (Der luftige Ton der Flöten und hohen Oboen hebt instrumental den Impressionscharakter). In ähnlicher Art sind auch im III. Akt („Sie weht, sie weht — die Flagge am Mast") die harpeggienartigen Flötenfiguren als Melodiefloskeln zu verstehen, die auf das Eindruckhafte gerichtet sind; ebenso in starker Ausprägung des melodischen Darstellungsmoments, der Projektion nach außen, z. B. die vielen naturalistischen Motive aus der großen nächtlichen Stimmungssymphonik des II. Aktes, wie in den Nr. 185 angeführten Takten, wo die flattrigen Figuren sogar in die Singstimme übernommen sind. Es ist charakteristisch und in der Natur der Erscheinung gegeben, wenn bei impressionistischen Tendenzen die Singstimme instrumentale Behandlungsart und Ausdrucksweise erfährt, wie hier, während die aufs Expressive gerichtete Vertonung die instrumentalen Stimmen mit dem Ausdruck des Gesangs beseelt. — In welch fernab liegenden Stilgebieten aber die ganz gleichartigen, auf Bild und Anschaulichkeit gerichteten Gestaltungen des melodischen Bewegungsinhalts vorkommen, die eben in der Natur der Melodik selbst gegeben sind und allenthalben ans Licht dringen, zeigt unter unzähligen die folgende Stelle aus dem Weihnachts-Oratorium von Schütz (1664);

No. 239.



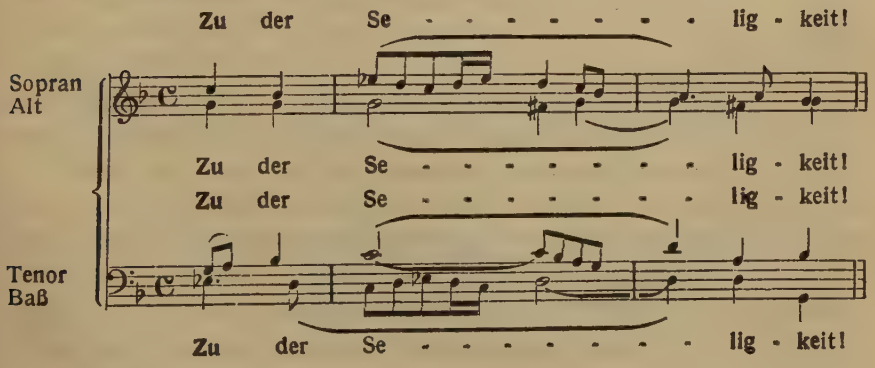
wo in flackernder Figur das Flimmern und Blinken des „Sternes" angedeutet ist, bis zur Schilderung anschaulich aus dem Geiste des Rezitativs bei Schütz überhaupt; wie konsequent er an dieser Impression festhält, zeigt sich darin, daß sie im gleichen Werk bei Erwähnung des „Sternes" auch mehrstimmig im Gesang der Weisen aus dem Morgenland (für drei Tenöre und Orchester) erscheint:

No. 240.



Umgekehrt sind in Werken aller Richtungen impressive Momente gegeben, sobald sich die leidenschaftsbewegte Einfühlung über ein gewisses gehaltenes Maß hinaus steigert; so gleichfalls längst nicht nur im Musikstil des Klassizismus und der Romantik; in ekstatischer Steigerung z. B., um auch hiefür Schütz heranzuziehen, zu Ende des Schlußchores aus der Matthäus-Passion:

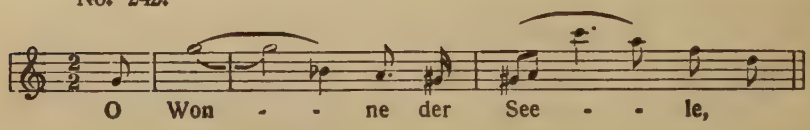
No. 241.



Wie weit dieses Prinzip noch in ganz andere Stilperioden zurückreicht, zeigen z. B. die allelujatischen Ausschwelgungen des gregorianischen Chorals, dessen Melismen nichts als ausschweifende Bewegungzüge darstellen, die das Ewigkeitsempfinden und die Ekstase der Erlösungssehnsucht symbolisieren, und in welche sich der Gesangsausdruck, vom Worte wegstrebend und nur vom Vokal einer Silbe getragen, verliert.

Man vergleiche damit, als Gegenüberstellung aus der Romantik, die weit kühner verzerrten Bewegungen gleichen hochekstatischen Ausdrucks etwa in der folgenden, gleichfalls der Singstimme angehöriger Bildung aus dem „Tristan", zu Beginn der II. Szene im II. Akt:

No. 242.



Expressive und impressive Momente liegen überall, ob ausgeprägter oder verborgener, vor, wo sich eine melodische Kunst überhaupt nur entwickelt hat.

Von überallher wird deutlich, daß die Ausdruckserscheinungen nur in schwebenden Uebergängen beruhen, und es hat etwas reizvolles, hierin ihre Lebendigkeit zu erkennen. Es bliebe kein glücklicher Versuch, den besonderen Melodiecharakter der Romantik oder überhaupt einer Stilrichtung aus seinem Ausdrückswillen derart zu erfassen, daß man auf das Vorherrschen eines mehr absoluten, oder subjektivierenden, oder objektivierenden Empfindens abstellte; mag das auch in gewisser Allgemeinheit für einzelne Meister und Epochen noch seine Geltung haben, eine Sonderung nach diesem Prinzip ist schon deswegen unzulänglich und unhaltbar, weil in jedem Musikstil und jedem Werk die Ausstrahlungen des Bewegungswillens das gesamte, unendliche Ausdrucksgebiet melodischer Empfindung durchstreifen; dies liegt schon in der Psychologie des Melodischen überhaupt gegeben. Was hingegen die Wandlungen im Stilempfinden

sehr charakteristisch scheidet, das ist die Innenspannung des Ausdrucks, die sich aus dem Widerspiel vom Grundvorgang und seinen Ausstrahlungen in der Melodik ergibt.

Die kunstpsychologischen Grundlagen der Romantik werden auch hier am klarsten, wenn man sie aus ihrer Stellung in der ganzen Entwicklungskurve belichtet, deren große Wende der Klassizismus darstellt. Hierbei treten, von weit abgesteckten Blickpunkten überschaut, gewisse Entwicklungslinien der Ausdrucksdynamik hervor, die in vollkommenem Parallelismus zu den sonstigen Erscheinungen dieses ungeheuren Bogens abendländischer Musikentwicklung stehen. Dem polyphonen Zeitalter eignet die Kraft, tief aus dem Unbewußten zu gestalten; bei Bach — um in dieser einen Höhepunkterscheinung kurzweg den Typus des Zeitalters zusammenzufassen — entströmt alles melodische Empfinden dem Grundgefühl für die Linienspannungen, die rein aus ihrem Bewegungsausdruck ins musikalische Empfinden aufgenommen sind. Von diesem mächtigen Grundton aus umgreift der Ausdruck alle Weiten; wenn sich auch die Musik zu höchstem leidenschaftlichen Erleben, oder aber zu höchster Anschaulichkeit emporreißt, die gehaltene Linie des Ausdrucks ruht im Urschoß absoluter Gestaltung. Dies äußert sich schon darin, daß z. B. die große Darstellungskraft und die bei allen Textvertonungen hervortretende enorme Bildhaftigkeit vorwiegend in einzelnen (oft freilich durch ganze Sätze wiederholten) Motivbildungen zur Entfaltung kommt, während deren Verarbeitung vom großen Zuge der Linienausspinnung getragen ist, der im absoluten Bewegungsausdruck seine Gestaltung findet. Auch die stark subjektiven Ausdrucksmomente sind bei Bach im allgemeinen in Einzelheiten hervorgekehrt, hauptsächlich in bestimmten Motiven, seltener in ganzen Sätzen (wie mitunter in „Airs“ oder in Vokalsätzen, meist von Passionscharakter, auch in einzelnen Choralvorspielen, usw.). Doch liegt auch nicht das Hauptmerkmal in der Frage, wie reich die Ausschwankungen zu hochgesteigertem subjektiviertem oder objektiviertem Ausdruck sind, sondern einmal in dem Grundzug der gehaltenen Tiefenmitte, aus dem kein Zeitalter mehr in ähnlicher Urkraft schöpft und die großen Entwicklungen ausspannt; dann aber in der Ge-

haltenheit der Ausdrucksausschwankungen selbst, in der ausgeglichenen Ruhe des Hinauswogens vom großen Tiefenausdruck in Momente der subjektivistischen Einfühlung oder der Darstellung.

Die Ausdrucksrichtungen aber, welche aus dem unbewußten Urvorgang ans hellere Licht hinausdrängen, zum Eigenempfinden hochgesteigerter Einfühlung oder aber zur Verdeutlichung im Bildhaften, welche aus dem Unbegrifflichen greifbare Einzelzüge ans Bewußte und sinnlich Deutbare auszuwerfen streben, — diese Ausdrucksrichtungen mußte sich ein Zeitalter zu eigen machen, das in seinem ganzen Weltgefühl und geistigen Spannkräften dem Sinnlichen und klarer Bewußtheit sich zuwandte. Mit dem Klassizismus rücken die Grundlagen der Empfindung mehr aus dem dunklen Urbereich; mehr von den Grenzgebieten aus erfaßt die sinnenfrohe Kunst die Ausdruckskraft der Melodik. Auch schon insbesondere die Umsetzung der kinetischen zur formbeherrschend vordringenden, vollkräftigen rhythmischen Energie steht völlig im Einklang mit jener Wandlung des melodischen Ausdruckswillens, und schon darin spricht sich seine starke Versinnlichung aus. Das lineare Empfinden kennzeichnet vor allem eine durchdringende Bemächtigung durch das Subjektive; weit über einzelne Momente, über einzelne Motive hinaus gewinnt die ganze Melodieentfaltung den Ausdruck starker, oft leidenschaftlicher Einfühlung; andrerseits wird, und dies namentlich im Rahmen einzelner Motive, die Anschaulichkeit unmittelbarer, betonter, sinnlicher; ihre Plastik, soweit sie auf bildhafte Momente gerichtet sein will, wird in helleres Licht gerückt. Bachs darstellende Motive sind nicht weniger bildhaft als die klassischen, aber ihre Bildhaftigkeit ist mystischer, sie ist nur ins Zwielicht ausgeworfene Ausstrahlung aus dem Urgebiet und von seinem Dunkel noch durchdrungen; das klassische Empfinden aber ist den Helligkeitsgrenzen und dem Lebensbewußtsein von Grund auf näher gerückt. Ebenso ist auch Bachs subjektive Leidenschaft nicht etwa geringer, aber sie ist verhaltener; der Klassiker hebt sie zum Grundproblem heraus. In alledem liegt zunächst eine bestimmte Verschiebung der ganzen Empfindungsgrundlage; es ist klar, daß der absolute Bewe-

gungsvorgang, wie es im Wesen der Melodik liegt, auch hier und immer die Unterströmung bleibt und, in zahllosen Ausdrucksmomenten, der melodischen Einzelheiten wie der Gesamtentwicklung, bestimmend hervortritt, daß man also auch hier nicht etwa an eine Ausschließlichkeit subjektivierten oder objektivierten Bewegungsausdrucks zu denken habe; die Musik umgreift auch mit dem Klassizismus alle Weiten, deren das Empfinden fähig ist; es wäre übertrieben und eine Verkennung der klassischen Größe, zu sagen, daß die Anklammerung an Ideen, Stimmungen, Bilder usw. der alleinige Halt und Anreger der Gestaltung seien, wohl aber treten jene Grenzgebiete in ganz anderem Maße als in der polyphonen Kunst hervor; und damit ist als das Wesentliche eine andere Strömung im Kunstausdruck selbst gegeben; sie streicht von weiter außen, näher den Grenzgebieten gefaßten Grundlagen zur Tiefenmitte hin, wie vordem vom dunklen Urgrund nach außen. Die innere Dynamik der ganzen Ausdrucksschwankungen aber, das andere, nicht minder maßgebende Kriterium, ist auch hier, im Klassizismus eine stete, gehaltene, wenn auch diese Ausgeglichenheit eine lebhaftere und gelöstere innere Bewegtheit im Wechsel der Ausdrucksverstrahlungen und in den ganzen Impulsen zusammenhält. Die Ausdrucksschwankungen sind in leichterem Gewell gehalten gegenüber dem großen, starken Wogen im Empfindungsstrome des polyphonen Zeitalters. Es ist die analoge Erscheinung, wie sie z. B. in der größeren, flüssigeren rhythmischen Lebhaftigkeit des Klassizismus auch technisch und sichtbarer zutage tritt.

Der Uebergang des Klassizismus in die Romantik löst tiefe Veränderungen der gesamten innern Ausdrucksdynamik aus. Eine allmählich zu höchsten Spannungen gesteigerte innere Spaltung tritt hier in gleicher Weise ein wie sie in der Harmonik und den gesamten Erscheinungen der romantischen Kunst zu beobachten ist. Von den Grundlagen des Klassizismus ausgehend sehnt sich die Romantik wie in ihrem gesamten Weltblick so auch in den Grundzügen des melodischen Empfindens stark nach den Abgrundstiefen; wie das intensive Erfühlen des Bewegungsvorgangs überhaupt zur Wiedererweckung des

unendlichen Melodieprinzips führt, so drängt auch das melodische Empfinden überall dem absoluten Bewegungsausdruck der Linien zu. Aber der lebendige Kampf dieses Zurückstrebens bleibt in keiner bloßen Umkehr aus den klassischen Grundlagen nach der Tiefenmitte beruhen, sondern äußert sich — wie in allem — als ein inneres Drängen und Gären, das gleichzeitig auch eine gewaltige Steigerung jener Ausdrucksmomente, denen sich der Zug in die Tiefe zu entringen sucht, als die spannungsvolle Gegenwirkung hervorruft; einerseits also ein noch weiteres Hinausrücken an die Grenzgebiete des Ausdrucks, zu lebendigster bildhafter Darstellung höchster Intensität und zu höchstem Subjektivismus; impressive und expressive Momente steigern sich auch im Melodischen gegen die Extreme zu; während andrerseits das Kunstempfinden zugleich nach den dunklen Mittelbereichen hindrängt, denen der klassische Geist sich abwandte. Auch im melodischen Ausdruck spiegelt sich damit der romantische Hang, stärkstgesteigerte Sinnlichkeit mit den unbewußten, übersinnlichen Lebenskräften zu verbinden und zu hochgespanntem Weltbild zusammenzuschließen.

Auch die Romantik umgreift daher alle die unabgrenzbaren Ausdrucksmöglichkeiten des Melodischen, aber wieder auf ihre besondere Art. Die innere Unendlichkeit zeigt sich hier einmal in einer Dehnung der Ausdrucksfähigkeit an ihre letzten Grenzen, ja über sie hinaus, im Subjektivismus bis gegen das Bereich sprachesuchenden Ausdrucks und höchster Einfühlung im Gebärdenaffekt, auf der andern Seite bis gegen bildhaft objektivierendes Schauen; vor allem aber in einer zitternd bewegten innern Unruhe des Ausdrucks, die sowohl zum Klassizismus als insbesondere zur Polyphonie einen scharfen Gegensatz darstellt. Die gehaltene innere Linie und Dynamik der Uebergänge weichen einer durchdringenden Erregtheit. Es tritt nicht nur jähester, blitzartig die Weiten durchstreifender Wechsel der gegensätzlichen Ausdrucksextreme ein, sondern im hochromantischen Musikgefühl ganz vornehmlich jene fiebernde Innenspannung, welche gegensätzliche Empfindungsmomente zugleich ineinanderflackern läßt, subjektive Einfühlung mit Ausstrahlung in äußere Anschaulichkeit verbindet; der gleiche Zug

ins Verfließen und Verschwimmen, der auch die ganze äußere Blickweise der Romantik ausprägt. Und darin tritt zugleich wieder ein auf Gesamtheit der Eindrücke gerichteter Zug auch im melodischen Empfinden zutage; ihn birgt, wie alle unterbewußten Vorgänge künstlerischen Gestaltens, schon der melodische Urvorgang der Bewegung an sich, als dasjenige Moment, welches überhaupt Melodik und Motivik mit ideellen und anschaulichen Inhalten zu verbinden vermag.

Zugleich mit dieser inneren Steigerung der Ausdrucksgrenzen wie der inneren Unruhe des Ausdruckswechsels zeigt sich aber auch ein Ausgreifen jener Steigerungen auf äußere Erstreckungen. Schon beim Klassizismus ergreift die aus der absoluten Tiefenruhe herausdringende Ausdrucksverstrahlung, vor allem, da sein Hauptgebiet die reine Instrumentalmusik ist, die Subjektivierung größere Linienentwicklungen; (wenn sich dies bei der entgegengesetzten Ausdrucksverstrahlung mehr im Charakter der Einzelheiten, zunächst aber weniger hinsichtlich der Erstreckungen einer bildhaften Vertonung gegenüber Bach und seiner Zeit geltend macht, so war dies durch die breit beherrschende Stellung der Vokalmusik und der immer wieder an bildhafte Momente kettenden Textvertonung im polyphonen Stil gegeben, trotzdem die Grundlagen des ganzen Zeitempfindens dort weitaus weniger auf das Sinnliche gerichtet waren). Mit der Romantik treten auch hierin Steigerungen gegenüber dem Klassizismus ein.

Wo in ihr ausgeprägt affektiver Gefühlsausdruck eintritt, beherrscht er, wie man besonders deutlich an den vielen weichlicheren Entartungen des subjektiven Empfindens beobachten kann, eine Melodie oft bis in ihre letzten Entwicklungen hinein; die tragende Kraft fließend fortspinnender Bewegung erscheint hierbei oft in lauter Einzelheiten subjektiver Affektsbewegung zerrissen. (Wie ja auch der Charakter des Subjektiven selbst mit seiner Steigerung gegenüber dem Klassizismus eine Veränderung seines ganzen „Ethos“ erfährt; die Ausdruckssprache des Klassikers ist bei allem Subjektivismus ins Große gehoben; mit der Romantik tritt die Individualität immer differenzierter hervor, in ihren dekadenteren Erscheinungen auch mit allen ihren Schwä-

chen). Aber auch die Projektion ins Darstellerische, die ihrer Natur nach überhaupt mehr auf Einzelmomente beschränkt bleibt, wächst hier mit der extrem gesteigerten Bildhaftigkeit und Verbindung der Musik mit Textinhalten auch in den Ausmaßen, ergreift größere Strecken, wie schon ein Blick auf Wagners Motive und ihre Ausspinnung zeigt (vgl. z. B. die langen Ausspinnungen des durchaus bildhaften Regenbogenmotivs zu Ende des „Rheingold", der meisten Naturschilderungen u. dgl. mehr).

Drittes Kapitel.

Zur Psychologie der Motivbildung.

Der absolute Bewegungssinn in Leitmotiven.

Von den gewonnenen Gesichtspunkten aus ist es möglich, zunächst an der Motivik der unendlichen Melodie noch Grundzüge eingehender zu verfolgen, die zum Teil früher nur gestreift werden konnten. Die Eigentümlichkeiten der unendlichen Melodie sind von zwei Seiten zu fassen, von den kleinsten Linieneinheiten aus wie von den Merkmalen ihrer Ausspinnung in die großen Erstreckungen. Daß hier wie dort die „Unendlichkeit" in dem fließenden Charakter der Uebergänge beruht, zeigte sich schon von den ersten technischen Merkmalen an; von beiden Seiten her gelangt man erst zu den Wurzeln aller Liniensymbolik und überhaupt der weiteren Stil- und Ausdrucksmerkmale, aus denen die sehr tiefreichenden Veränderungen zu begreifen sind, die sich vom Klassizismus aus im Laufe der Ausreifung romantischen Kunstcharakters vollziehen.

Auch das vortretendste und allgemeinste Kennzeichen der Motivbildung bei den Romantikern ist einerseits das Zurückfühlen zur reinen Liniendynamik und andernteils zugleich die enorme Intensitätssteigerung sowohl bei expressiven wie bei darstellerischen Motiven.

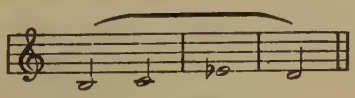
Auch das erstere, die Gestaltung aus der absoluten Linienenergie, ist nicht bloß an den Motivbildungen der rein instrumentalen Musikentwicklung, sondern auch noch zunächst an ihrer vertieften Bedeutung für die Symbolik solcher Motive zu

verfolgen, die noch eine Beziehung zu geistigen und dichterischen Inhalten spiegeln. Zur Kennzeichnung mögen hiebei aus der großen Fülle nur zwei einzelne Motive, und zwar wieder aus Wagners „Tristan", herausgegriffen sein, das Verhängnis- und das Fragemotiv; worauf es ankommt, kann aus ihnen allein schon ersehen werden, freilich bedarf es darum eines teilweise umso ausführlicheren Eingehens; doch wollen die Einzelheiten und das Besondere auch hier nur als Repräsentanten des Typischen genommen sein.

Es zeugt von der Intuition, aus der Wagner die Idee der unendlichen Melodie im „Tristan" erfaßte, daß hier unter den Leitmotiven jene am reinsten aus absolutem Bewegungsausdruck zu erfassen sind, welche die dunklen, leitenden Gewalten des Weltgeschehens versinnbildlichen, also auch die absolutesten Begriffe im Drama. Es sind durchwegs Schicksalsmotive. Sie zeigen auch gedrungene Einfachheit der Linienformen. Wie sich schon bei den Urmotiven andeutete, dringt der Bewegungsinhalt da am absolutesten und reinsten in den Motiven des Dramas hervor, wo das Bewußte ins Unterbewußte hinabsinkt, Sinn ins Uebersinnliche sich auflöst. Und wie alle diese Motive der dramatischen Bedeutung nach noch außerhalb enger umfaßbarer Begriffe stehen, so spiegelt sich dies musikalisch darin, daß sie noch unterhalb einer differenzierten, individueller ausgeprägten Linienzeichnung stehen; je tiefer es in die Regionen des Unbewußten und des Uebersinnlichen geht, desto einfacher und allgemeiner werden die Liniensymbole.

Das weitaus bedeutungsvollste von den Symbolen dieser Art ist im „Tristan" das Verhängnis-Motiv. Es umspannt die gesamte Musik. Von geringfügigen Umformungen abgesehen wahrt es die unheimliche Starrheit dieser Züge:

No. 243.



Neben dem chromatischen Liebesmotiv stellt es den Hauptinhalt des Musikdramas dar, soweit er überhaupt in Leitmotiven her-

vortritt, wie Liebe und Tod den Inbegriff der dramatischen Dichtung. Charakteristisch ist vor allem, daß dieses Motiv zwar häufig wie kaum ein zweites mehr, höchstens noch das chromatische Liebesmotiv aufscheint, aber im Gegensatz zu diesem nahezu überall ganz unauffällig, nur an wenigen Stellen tritt es schärfer heraus. Und hierin liegt zugleich einer der genialsten musikdramatischen Züge, eine Idee, die selbst die Bedeutung des Verhängnisses symbolisiert, das überall im Drama unsichtbar hinter Menschen und Handlung schwebt. Aber hat man das Motiv ins Auge gefaßt, so schaut es aus der Partitur nahezu allenthalben hervor. Es scheint Wagner völlig beherrscht zu haben.

Diese Unauffälligkeit, in der sich selbst der Motivinhalt spiegelt, ergibt sich nicht nur aus der Primitivität der Züge, sondern im Wesentlichen auch daraus, daß Wagner keineswegs immer diese Linienbildung für sich als Leitmotiv ins reiche Gewebe der Partitur einflicht, sondern viel häufiger weittragende Linienzüge, sei es aus der Singstimme oder aus den unendlichen Orchestermelodien mit bestimmter Bedeutung in diese Motivbewegung ausklingen läßt; wodurch diese, musikalisch wie inhaltlich, in ganz anderer Weise als bei selbständigem leitmotivischen Auftreten in die fernen Hintergründe vom Drama gerückt erscheint.

Vor der Zurückleitung dieser Motivbildung und ihres Bewegungsausdrucks an ihren Ursprung mögen zunächst von ihrem ungeheuer reichen Auftreten, zugleich aber auch von der stets gleichen symbolischen Bedeutung, einige vereinzelte Hinweise ein Bild geben, zumal da dieses Motiv in seiner Primitivität leicht außeracht bleibt, und es auch die „Führer“ und Erläuterungen zum „Tristan“, soweit ich wenigstens übersehen kann, unerwähnt lassen, in gewissen Umformungen aber mißdeuten.

Fast bis zur Andeutung verborgen ist das Motiv schon bei seinem allerersten Aufscheinen, hier sogar erst von seiner späteren, selbständigeren und sichtbarern Verarbeitung aus in seiner Form und ganzen Bedeutung wiederzuerkennen; es ist nämlich die erste motivische Linienbildung, die im Vorspiel des Werks nach dem chromatischen Liebesmotiv auftritt und sich

aus ihm sofort herausbildet, wo die ersten abgerissenen Ansätze (bis inklusive 15. Takt) zu geschlossener, fließender Melodieentwicklung übergehen, im Takt 16 und 17 vom Vorspiel, s. Beispiel Nr. 102; es ist zugleich ein typisches Beispiel für das Ineinanderleiten von Motiven (s. S. 422 ff); die Melodietöne g-gis-h-a sind das Verhängnismotiv, die Töne g und gis gehören aber zugleich noch dem chromatischen Hauptmotiv an, das mit eis und fis ansetzt.[1])

Schon die Voranstellung vor das ganze Werk, gemeinsam mit dem Liebesmotiv und aus diesem herausfließend, bedeutet die Zusammenfassung von Liebe und Todesverhängnis als Untergrund des Musikdramas überhaupt; aber auch die unmittelbare Ueberleitung vom Liebes- ins Verhängnissymbol birgt ihre inhaltsreiche Beziehung auf Grundgedanken und Grundstimmung der Dichtung. Was schon an dieser Stelle zunächst vom Verhängnismotiv als charakteristisch herausspringt, das ist die starke, drückende Vorhaltsspannung vom Höheton h.

Man erkennt seinen Sinn wieder am schnellsten, wenn man das Motiv zunächst im Zusammenhang mit Textworten verfolgt, trotzdem es auch hier noch oft sehr unauffällig ist. Schon die Singstimme selbst klingt in das Motiv, oft fast wie eine stereotype Formel, überall da aus, wo auf das Unabwendbare des Verhängnisses angespielt ist, und sei es nur von ferne.

So wenn der Begebenheiten gedacht ist, die das Verhängnis zwischen Tristan und Isolde heraufbeschworen, wie in Isoldes Erzählung an Brangäne (I. Akt, III. Szene) bei den Worten: „Das Schwert, ich ließ es fallen", hier als die spannungsvolle Entscheidung der ganzen Vorgeschichte. Oder zweimal hintereinander in den Versen: „Das rächende Schwert, statt es zu schwingen", (Spannung der Verhängnis-Abwendung) — „machtlos ließ ich's fallen", (das Verhängnis nahm seinen Lauf). Aehnlich in der

[1]) Hans von Wolzogen, „Rich. Wagners „Tristan und Isolde", ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik", (Leipzig 1880) schreibt von diesem motivischen Linienzug vom 16. und 17. Vorspieltakt, er „dürfte die Erscheinung Tristans in den Augen Isoldes anzeigen", und weist darauf hin, daß sich später hieraus das „Heldenmotiv Tristans" entwickle (als das er das in Nr. 36 angeführte Motiv bezeichnet). Die Gemeinsamkeit des melodischen Ausklangs wurde hier offenbar das Irreführende; letzterer ist nicht die „Erscheinung Tristans", sondern das Herauswachsen des Verhängnissymbols aus dem Liebessymbol.

gleichen Szene bei den Worten: „Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen!“ (auch hier aus dem chromatischen Liebesmotiv hervorgehend). Ins Verhängnis starrt auch Isolde, wenn sie anklagt: „Wie lachend sie mir Lieder singen, wohl könnt' auch ich erwidern!“ Auch in der großen (V.) Szene des I. Aktes mit Tristan: „Den Feind dir zu sühnen“ oder: „Das schwur ich schweigend zu halten“ (beides Anspielungen auf das Todesverhängnis). — In der gleichen Szene erklingt es z. B. regelmäßig zu Isoldes Gedanken an die Rache, z. B. „Rache für Morold“; „Wagst du zu höhnen“ und: „als mir die Rache im Busen schwang“ (bei allen diesen Stellen ist auch die Symphonik vom Motiv durchsetzt). Auch schon zu den Worten, die Tristan vor Isolde entbieten, blitzt es schicksalshaft auf: (II. Szene) „Daß du zur Stell' ihr nahest“. Einzelne weitere, frei herausgegriffene Stellen: (II. Akt, I. Szene): „Meinst du Herrn Melot?“ (Das Drohen des Verhängnisses!); ebenso kurz darauf: „von Tristan zu Marke ist Melots Weg“. Im gleichen Sinn und dramatischen Empfinden in derselben Szene: „O laß die warnende Zünde! laß die Gefahr sie dir zeigen!“ Auch die Hauptmelodie des großen Zwiegesanges im II. Akt, „O sink hernieder, Nacht der Liebe“ (vgl. Nr. 28) bringt den motivischen Ausklang (ces-es-des), so daß in diesem Thema sowohl der leitmotivische Einleitungsakkord vom Vorspiel als die Linienzüge vom Verhängnismotiv verborgen sind. An späterer Stelle die Textmelodie: „Ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen.“ — Mit welcher Konsequenz ein Ausklang in das Motiv eintritt, wo die Hingabe an das Verhängnis den verborgenen Sinn der Worte bildet, zeigen die letzten Worte von Isoldes Gesang über „Frau Minne“: „Ihr ward ich zu eigen, nun laß mich gehorsam zeigen!“

Aehnlich erscheint das Motiv im Orchester z. B. im I. Akt (IV. Szene) zu den Worten „Hörtest du nicht, hier bleib' ich“. Oder vgl. den Ausklang der in Nr. 5 angeführten Takte. Als Beispiel für rein orchestrales Anklingen ferner: (III. Akt, Ende der II. Szene) das Nachtönen des Motivs in den Oboen nach Isoldes Worten: „Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben!“ (Vgl. in Nr. 25 die Oberstimme der drei letzten Takte.) Die Beispiele lassen sich ins Unbegrenzte ergänzen.

Nicht minder häufig, musikalisch zugleich meistens markanter gebracht, erscheint das Motiv oft rein instrumental. So ist es vor allem bemerkenswert, wie das Todesmotiv (vgl. Nr. 39) in seinen letzten Melodietönen (h-c-es-d) die drohende Zeichnung vom Verhängnismotiv annimmt. — Auch das Vorspiel, das mit seiner ganzen Durchführung den verschiedenen Liebes- und Sehnsuchtsmotiven angehörte, klingt mit seinem Ende (viertletzter Takt) mit den Bässen dumpf in die Wendung des Ver-

hängnismotivs aus (f-as-g). — Wie im 16. und 17. Takt vom ersten Vorspiel geht auch im III. Vorspiel das hier zur Diatonik verschwimmende Liebesmotiv (Nr. 4) ins Verhängnismotiv über (34. bis 38. Takt, vgl. in Nr. 108 die Töne h-c-es-d). — In solchen Andeutungen findet es sich unzähligemale instrumental.

Als symphonisches Hauptmotiv tritt es machtvoll wie an keiner anderen Stelle mehr, auch rhythmisch zu großer Prägnanz geschärft, beim Eintritt Tristans im I. Akt (V. Szene) hervor, s. Nr. 36, in Breite hier durchgeführt, wo nach dem dramatischen Aufbau das Verhängnis seiner Erfüllung entgegengeht, Isolde todesbereit den Todgeweihten erwartet. Man beachte aber auch schon kurz vorher das auffällig reiche Hereinspielen dieses Motivs in Isoldes Antwort an Kurwenal, da sie Tristan zu sich befiehlt; der Gedanke an das Verhängnis und seine Erfüllung bricht schon hier immer sichtbarer vor, um dann mit Tristans Erscheinen (V. Szene) beherrschend, riesenhaft aus den Untergründen an den Tag zu steigen; darum gewinnt es an dieser einen Stelle auch die sinnlich-erdkräftige Gewalt derart wuchtiger Rhythmik.[1]) (Der liegenbleibende Endton in den Bläsern deutet das Hängenbleiben, das drohende Schweben an.)

Soviel zur Andeutung des Inhalts und der beherrschenden Bedeutung vom Verhängnismotiv. Verborgen wie es meist sichtbar wird, mag es weniger berechnet als in unbewußter Intuition in die Vertonung eingeflossen sein; denn der absolute Bewegungsvorgang ist es auch, der überhaupt unter dem Bann und Druck der Verhängnisidee die Linienentwicklung in diese be-

[1]) Man findet in Erläuterungen und Führern das Motiv, wie es an dieser Stelle ertönt, als „Tristan"-Motiv angegeben (vgl. auch die vorige Anmerkung); das ist falsch, zumindest flüchtig. Nicht daß Tristan eintritt, kümmert die Vertonung, sondern daß sich das Verhängnis erfüllt; im „Tristan" sind überhaupt gar nicht für die einzelnen Personen des Dramas ihre bestimmten Motive geprägt, und hierin liegt eine sehr wesentliche Unterscheidung von Wagners übrigen Musikdramen. Statt persönlicher Motive nur die Umkreisung der Menschen mit ihren seelischen und Schicksalsmotiven. Diese ganze Vertiefung der Leitmotive ist auch für den vorliegenden Zusammenhang deswegen bemerkenswert, weil auch sie mit der Wandlung zur unendlichen Melodie zusammenhängt.

stimmten Motivzüge leitet. Hier liegt die Kernerscheinung, die zeigt, wie aus den Grundformen der Bewegung selbst die Liniensymbolik sich ableitet. Inhalt und Ursprung des Verhängnismotivs sind die lebendigen Spannungsvorgänge; man könnte das Hauptmoment ihres kurzen Zuges am einfachsten als etwas Ueberhängendes kennzeichnen: die Linie nimmt einen Anschwung zu einem Höhepunktston, welcher (zumeist auch länger gehalten) in einer gewissen Schwere zur Weiterleitung in den letzten Ton hinabdrängt (weshalb auch harmonisch eine vorhaltsartige Schwere in ihn dringt; vgl. Nr. 168). In ihm liegt das Drohende, das sich im Motiv aufreckt, ein dumpfes, über den Häuptern schwebendes Schicksals-Urgefühl ist in ihm erweckt; für die Verhängnisidee eine Linienplastik, die in ihrer Eindringlichkeit bezwingt. Die Melodiebildung in ihrem genial zusammengedrängten Zug spiegelt daher keine andere Empfindung, als sie unter dem dunklen Gefühl einer über den Menschen lastenden Schicksalsbestimmung z. B. die Sprache selbst zum angstvollen Ausdruck brachte[1]), als sie das Wort „Verhängnis" schuf, oder bildhafter, aber im gleichen Druckgefühl vor dem Schicksalshaften der alte Mythus vom Damoklesschwert.

Zugleich erkennt man hier noch etwas weiteres; der ganze Spannungsvorgang drückt sich in höchster Primitivität, denkbar einfachsten und kleinsten Intervallen aus, ja er gewinnt hiedurch überhaupt seine elementare Eindringlichkeit. Es kommt weniger auf die Weite als auf den Bewegungswillen selbst an, dieser dringt sogar umso unmittelbarer hervor, je weniger von ihm äußere klangliche Erscheinungen wie anspruchsvollere Intervallschritte usw. ablenken. Die Romantik drängt vielfach zu Rudimentärformen zurück, die weit unterhalb der beruhigenden Bewußtseinsklarheit liegen, wie sie sich in lebensvoller differenzierten Gebilden ausprägt; schon von Beethoven an. Der Ausdruckswille nähert sich bloßer Andeutung, in ihr wirkt er in seiner größten innern Kraft; (darin liegt ein gewisser Parallelismus

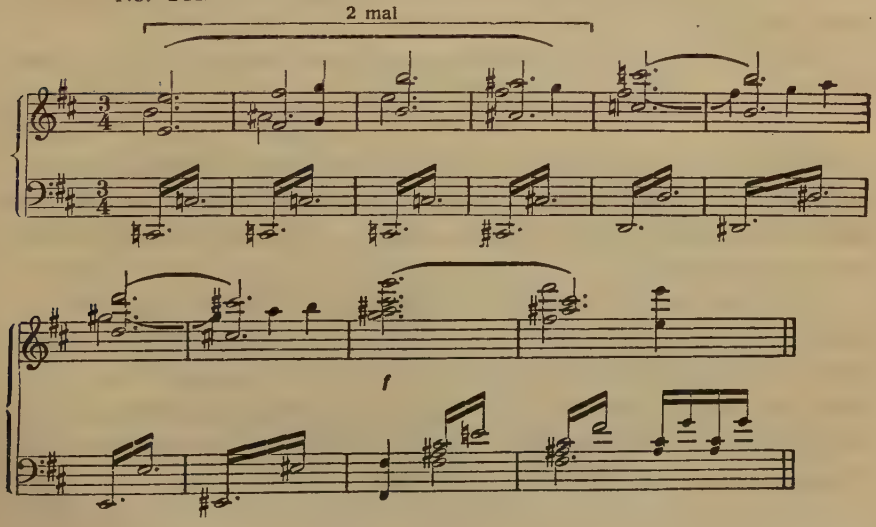
[1]) Man beachte z. B. auch die Gleichheit der Sprachempfindung mit musikalischen Bewegungslinien, wenn sie für Begriffe wie Unmut aus gemeinsamer Wurzel mit der Leitmotivbildung (s. Nr. 221) Redensarten schafft wie: „es wurmt einen", u. ähnl.

mit den zweierlei Spannungsformen von kinetischer und potentieller Energie; der Wille zur Höhe beispielsweise ist weitaus intensiver in potentieller Form einer Alteration als in noch so heftiger Aufwärtsbewegung einer Linie, trotzdem die wirkliche Erhöhung dort nur einen halben Ton beträgt; vgl. S. 147 u. 46).

Jede Motivbildung, der eine gewisse Primitivität, daher auch eine gewisse umfassende Größe innewohnt, bildet sich mit innerer Notwendigkeit überall in der Musik und immer wieder heraus; so weise ich z. B. auf den ganz gleichartigen, wenn auch nicht mit Dichtung und Idee in Zusammenhang zu bringenden Ausdruck hin, in dem das genau gleiche Motiv in Schuberts H-Moll-Symphonie erscheint; wenn nicht mehr ideelle Beziehungen zu suchen sind, wie in dieser reinen Instrumentalmusik, so können doch diese ins Unbegriffliche hinableiten, und wer etwa die Durchführung vom ersten Satz dieser Symphonie verfolgt, wird sogleich erkennen, wie auch hier etwas Drohendes, groß in kommende Spannungen Weisendes, die gleiche Dämonie in den mächtig und immer wieder sich aufreckenden Zügen des Motivs liegt; man wird es nicht „Verhängnismotiv" nennen, aber Spannung aus den psychischen Abgründen des Verhängnis-Begriffes liegt auch in ihm:

(Schubert, Symphonie in H-Moll, aus dem I. Satz.)

No. 244.



Die ersten vier dieser Takte erscheinen zuerst wiederholt, hernach erscheint nur die Gipfelung des Motivs mit ihrer drückenden Dissonanzwirkung wiederholt, immer weiter zur Höhe führend, in der späteren Folge dieser Entwicklung noch beschleunigt zu Viertelbewegung, mit Akzentnachdruck auf jedem einzelnen Tone. Es ist der in schwersten Spannungen vorbereitende Ansatz der Durchführung, einer der höchsterhitzten, welche die Romantik hervorgebracht hat. — (Eine differenziertere Umbildung des gleichen Motivzuges ist z. B. auch das Einleitungsthema aus Beethovens „Pathétique“ (op. 13); auch hier liegt in der überhängenden Schwere des Höhetones das Hauptgewicht. Vgl. auch das Thema vom Schlußsatz der c-Moll-Sonate op. 10, Nr. 1.)

Alle die Kennzeichnungen wie vom drohenden Ausdruck usw. aber sind nur Behelfsworte, letzte Anklammerungen ans Begriffliche, und musikalisch erfaßt erst derjenige das Motiv, der sich von ihnen lösen und zur Innendynamik hinabdringen kann, die nicht in Begriffen und Vorstellungen, sondern nur mehr in psychischen Energien zu erfühlen ist, in einer Intuition, die gelöster, tiefer, umfassender und echter ist, als daß sprachliche Kennzeichnung bis zu ihr könnte, deren sich bis in poetisches und philosophisch ausflutendes Nachziehen der musikalischen Entwicklung ganzer Werke immer wieder üble Auslegeart bemächtigt (und zwar besonders stark unter dem Einfluß romantischer Schriftsteller).

Das waren willkürlich herausgegriffene Gleichheitsfälle, man könnte ihnen nur in oberflächlichem Ueberstreifen einiger Werke viele tausende an die Seite stellen und das wäre nicht annähernd erschöpfend. Erschöpfend ist nur die zusammenfassende Erkenntnis, daß bestimmte typische Spannungsformen aus gleichartigem typischen Spannungsausdruck notwendig immer wiederkehren müssen.

Man erkennt die von innen auf wirkende Bedeutung der unendlichen Melodie, oder wenigstens — wenn wie bei Schubert von ihrem Ausbruch im Großen erst bedingt zu sprechen ist — ihres im Kleinen und Einzelnen wiedererfühlten Grundmoments: die Form entsteht unmittelbar und ungehemmt durch heterogene Erscheinungen als Bewegungssymbol.

Weitere herausgegriffene Einzelheiten können die Grundzüge vervollständigen. Die Unmittelbarkeit der absoluten Bewegungsvorgänge bestimmt auch, um wieder vom „Tristan“ auszugehen, ein anderes der Schicksalsmotive, das auf den ersten Blick eine selbständige Bildung zu sein scheint, in Wirklichkeit aber nur eine Umbildung vom Verhängnismotiv darstellt, dem es auch seinem symbolischen Inhalt nach sehr nahe steht. Es entsteht, indem das Verhängnismotiv nach seinem ersten Ansatz nicht zu seinem charakteristischen Höheton geleitet wird (also im Motiv von Nr. 243 zum es), sondern gerade an dieser Stelle, und nicht minder charakteristisch, weit abwärts, genau in dessen tiefere Oktave, verdüsternd abbiegt:

No. 245.

Damit entsteht das zweite der Todesmotive, das neben dem grelleren (Nr. 39) im „Tristan“ vorkommt. Das Verhängnis weist abwärts zur Tiefe; der absolute Bewegungsvorgang selbst ist damit wieder das Moment, welches die Symbolik bestimmt und hervorruft, und er offenbart ebenso primitiv und plastisch den Grundzug, der als der Gestaltungsursprung und Kerninhalt für die hier in Rede stehende Art der Leitmotivik festzuhalten ist. (Wagner bringt auch im „Tristan“ wiederholt zu diesem Motiv die erste chromatische Harmoniefolge des andern Todesmotivs, so in den Takten von Nr. 125, wo im Baß die thematische Linie c-des-e liegt.)

Auffällig ist bei diesem Todesmotiv (sogar besonders im Gegensatz zur aufleuchtenden harmonischen Grelligkeit des ersten Todesmotivs) auch fast durchgängig eine gewisse Klangleere, die dem Liniensymbol selbst Raum gibt; es weicht greller Harmonisierung aus, neigt vielfach überhaupt zu einem Hervortreten für sich allein in der Tiefe.

Die Bedeutung des absoluten Bewegungsvorganges erhellt sofort noch klarer, wenn man diesen Formen eine andere Motivbildung im „Tristan“ gegenüberstellt, die selbst dem Ken-

ner des Werks noch leichter entgeht, da sie sowohl musikalisch als ihrer Symbolik nach sehr ins Allgemeine verschwebt; sie hält sich noch mehr in den Untergründen der Musik und des Weltinhalts als das Verhängnismotiv, das doch dem Dunkel seiner schattenhaften, halbsichtbaren Andeutungen für größere Strecken markant und mächtig als leitendes Motiv enttaucht. Umso mehr läßt sie diejenigen Grundzüge der Liniensymbolik erkennen, die gerade aus den primitivsten Gebilden am reinsten zu schöpfen sind. Es ist eine Motivbildung, die man sofort als einen nicht nur im „Tristan", sondern in allen Werken Wagners wiederkehrenden Tonfall bei Fragewendungen wiedererkennen wird, die nahezu immer in diese Figur ausklingen:

No. 246.

(Im „Tristan" z. B. gleich mit Aktbeginn: „Sag, wo sind wir?" oder in der III. Szene vom II. Akt: „Willst du, Isold', ihm folgen?" und zahllosen anderen Stellen.) Rein musikalisch, d. h. in den Bewegungen, ist es nichts als eine fast genaue Umkehrung vom Verhängnismotiv, eine Wellung, die nicht wie dieses über einen Höheton zur Tiefe zurückleitet, sondern erst abwärts wendet, um von hier zur Höhe auszugreifen.

Die Rhythmisierung weicht von der angeführten Form auch wieder, wie beim Verhängnismotiv, vielfach ab, und es ist höchst charakteristisch für die unmittelbar zur Auswirkung vorbrechende Bewegungsempfindung, daß auch in allen diesen primitiven Liniengebilden (wie schon bei den Urformen) die Rhythmik variabel und meist auch in der Schärfe zurückgedrängt bleibt.

Wenn man an diesem unscheinbaren Gebilde nicht die drei Töne sieht, sondern den streichenden Zug, den sie andeuten, so leitet dieser in seiner rudimentären Gedrungenheit auf den Ursprung des Fragemotivs zurück; lag beim Verhängnismotiv die Charakteristik in dem zur Höhe ausspannenden Linienzug und seiner Dynamik, vor allem der vorhaltsartigen Schwere, die in seinen Gipfelton drang, so beruht hier der Ausdruckswille in

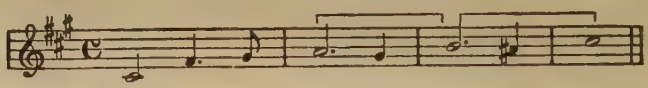
einem Ausgreifen zur Tiefe und Höhe von einem mittleren Ausgangston aus im Sinne eines Umfassungswillens. Ein Tasten nach dem Unendlichen und Unerreichbaren ist die psychologische Wurzel der Fragewendung; dadurch aber gewinnt sie in breiterem Sinne etwas Verhängnishaftes; es ist der Wille zur Umfassung der unergründlichen Grenzenlosigkeit, der sich in den rudimentären Wendungen nach Tiefe und Höhe symbolisiert, eine dumpfe Gebärde ins Rätselhafte. Den metaphysischen Inhalt des Fragebegriffs spiegelt das Motiv zugleich wieder in den kleinsten Intervallbewegungen.

So bedeutet im „Tristan" diese Bildung der Fragewendung etwas Aehnliches wie das Verhängnismotiv selbst, im Grunde noch etwas Tieferes; sie ist das allgemeinste der Schicksalsmotive und in diesem Sinne dämonisch, fast ungreifbar über das Werk gebreitet, musikalisch meist verborgen in andere Linienzüge einfließend, nach der unabgrenzbaren Uebergangstechnik der unendlichen Melodie. Es ist dem Sinn nach, ebenso wie musikalisch, das Verhängnismotiv in noch weitere, unbestimmtere Ferne gerückt, d. h. in seinen Bewegungszügen so gewendet, daß es der druckhaften Spannung des Höhetones und damit seines greifbarsten, für die Empfindung deutlichsten Moments enträt und zum reinen Linienvorgang geläutert erscheint. Während daher im Verhängnismotiv mehr das Drohende des Schicksals, sein Lasten über Welt und Menschen gelegen ist, betont das Fragemotiv, wie auch die einzelnen Beispiele seiner Anwendung erweisen, mehr die Allumfassung, wie die Unerfaßlichkeit des Uebersinnlichen. Dort drücken die linearen Spannungen mehr die Angstempfindung gegenüber dem Verhängnis aus, hier an sich den Ausblick ins Schicksalshafte und seine Ungewißheiten.

Markanter und im engeren Sinne eines Leitmotivs findet sich aber die gleiche Bildung der Fragewendung in den „Nibelungen", auch hier als Schicksalsmotiv (Todesverhängnis), siehe Nr. 86. (Eine zarte, aber doch sehr charakteristische und für das Wesen der Liniendynamik bedeutsame Unterscheidung gegenüber dem „Tristan" liegt darin, daß hier wieder in den höchsten Ton ein besonderer Spannungszustand eindringt, nicht in vor-

haltsartiger Schwere wie beim Verhängnismotiv, sondern in der Empfindung von etwas Ungelöstem, indem der Endton, mit dem der Linienzug zur Höhe ausgeworfen ist, in eine Akkordsept ausmündet. Hingegen ist hier das Schicksalssymbol an anderer Stelle von einer druckhaften Spannwirkung durchsetzt, indem der erste Ton [a] vorhaltsartig [zu gis] einsetzt. Zugleich erkennt man hieran überall Zusammenhänge der Liniendynamik mit der Harmonisierung, die z. B. auch schon beim chromatischen Liebesmotiv hervortraten; dort war die drangvolle Strebung zur Höhe harmonisch verstärkt, indem der erste und dritte Ton als Nebentoneinstellungen in die Akkorde eingezwängt waren.) Auch in folgender Melodie, die sich diesem Verhängnismotiv in der Szene der Todesverkündigung in der „Walküre" anschließt, ist dieses zweimal enthalten, a-gis-h, und h-ais-cis, wieder nach dem technischen Prinzip der unendlichen Melodie so in einen Zug zusammengeleitet, daß Endton des ersten und Anfangston des zweiten (h) zusammenfallen:

No. 247.



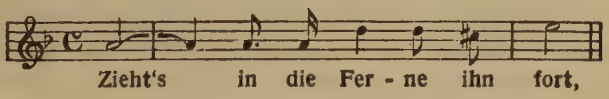
Schon das Vorkommen der gleichen Bildung in verschiedenen Werken ist bezeichnend und ergibt sich daraus, daß hier Urformen und Grundinhalte des Melodischen überhaupt vorliegen, eine wesentlich andere Erscheinung, als wenn ein differenzierteres, und daher auch der Bedeutung nach engeres Motiv sich in verschiedenen Werken findet, (wie wenn z. B. das Schwanen-Motiv aus dem „Lohengrin" gelegentlich in den „Parsifal" übernommen ist).

Wie sich hier in verschiedenen Werken der Frage- und der Verhängnisbegriff im gleichen Motiv symbolisiert zeigt, erhebt sich aber auch im „Tristan" das Fragemotiv zur Bedeutung eines Schicksalssymbols. Was sich hier in den einfachen Bewegungszügen musikalisch andeutet, ist die auch den Begriffen im Untergrunde innewohnende Gemeinsamkeit: der Verhängnisinhalt liegt schon im Wesen und Begriff der Frage,

wie in dem des Verhängnisses ein Frageinhalt, der Ausblick ins Unerforschliche. Frage und Verhängnis sind auch für das erste, unbewußte Weltgefühl, das noch in allgemeinsten Urvorstellungen tastende Begreifen, dasselbe. Durch das Hinabtauchen zum Bewegungsvorgang in seiner Reinheit und die Loslösung von dem rhythmisch-symmetrischen Betonungszwang gewinnt die Melodie von innen auf, von den kleinsten Einheiten her, die Fähigkeit labilster Anschmiegung an die letzten unterbewußten Gestaltungskräfte und damit die Fähigkeit, verborgensten Sinn durch ihre Bewegungssymbolik wiederzuspiegeln; überhaupt das enorm Psychologische in der Anpassung der Linien an Worte und Gedanken ersteht daraus.

Den Ursprung des Frage- und Schicksalsinhalts aus der Bewegung, die ein Umfassen, ein Ausgreifen zu Höhe und Tiefe andeutet, erweisen übrigens auch Wendungen, in denen dieser Tonfall noch rein auf räumliche Weiten Bezug hat. So scheint das Motiv wie in unendlichen Umkreis der Ferne mit seinen Bewegungen hinauszuweisen, wenn es bei den folgenden Worten der Fricka (Rheingold, II. Szene) erscheint:

No. 248.



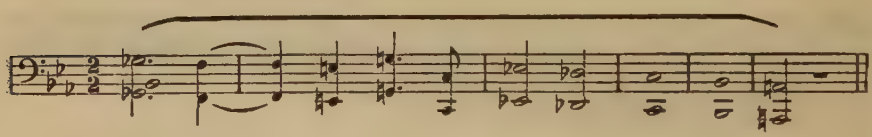
Oder ebenso im „Tristan“: „Wie flöh' ich wohl das Land, das alle Welt umspannt?“ Ein Hinüberspielen von räumlichem zu metaphysischem Sinn liegt in diesen Bewegungen eines Hinausdeutens ins Weite z. B. in Tristans Worten (III. Akt, I. Szene): „Doch wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen“.

Der Sinn des Motivs als Ausblick ins Verhängnishafte des Weltgeschehens zeigt sich z. B., um nur einige Fälle herauszuheben, wenn zu Beginn des III. Aktes, beim Erwachen Tristans aus todnahem Schlaf, zu den Worten: „Ich war, wo ich von je gewesen...“ die Baßinstrumente die Wendung des Frage-(Schicksals)motivs (as—g—b) annehmen. — Oder man betrachte im II. Akt gegen Schluß von Markes großer Klage die nach den Worten „Warum mir diese Schmach?“ solistisch von der Baßklarinette intonierte längere Linie; auch sie zeigt nach dem grüblerischen Hinabsinken der Bewegung zuletzt in

der Tiefe eine Zusammenballung zum Fragemotiv (d—cis—e), u. zw. gerade bevor die Worte einsetzen: „Den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?" — Ebenso erscheint das Fragemotiv vielsagend z. B. (Ende vom II. Akt) in Tristans Gesang vom Todesland, u. zw. hier sehr verdeckt, in der Anfangsmelodie: „Dem Land, das T r i s t a n m e i n t . . . ."; ebenso wo sich deren Tonfall wiederholt („Was, da s i e m i c h g e b a r . . ." und: „Das Wunder r e i c h d e r N a c h t"); zugleich erscheint aber hiebei durchwegs (auch in der darauffolgenden Antwort Isoldes) in den Baßinstrumenten das Fragemotiv klar für sich (as—g—b, hernach a—gis—h usw.), deutlich erweisend, daß sein Einfließen in jene Hauptmelodie des G e s a n g s keinem Zufall entsprang.

Aehnlich schließt auch z. B. das Motiv des siechen Tantris (vgl. Nr. 100) symbolisch mit der Fragewendung. — In den Takten von Nr. 36 ziehen die Streicher, die als Nachhall des Verhängnismotives unter dem Liegeton as eintreten, die Züge des Fragemotivs nach. — Die enge Verwandtschaft zwischen dem Fragemotiv und dem Verhängnismotiv zeigt eine bemerkenswerte Stelle aus dem I. Akt (III. Szene), wo in einer Pause der Singstimme unter einem Tremolando der Streicher folgende mächtige Baßlinie ertönt:

No. 249.

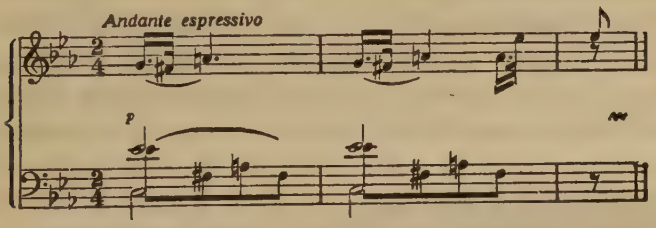


Die Linie enthält, bis zum Ton g, erst das Fragemotiv, hernach in den nächsten drei Tönen das Verhängnismotiv, beide in Art der „unendlichen" Uebergänge voneinander nicht abgetrennt und zugleich in einem noch breiteren, fallenden Linienzug enthalten.

(Auch diese herausgegriffenen Fälle sind beiweitem nicht vollzählig; eine Erklärung für den Ursprung des Fragemotivs, die in ihm lediglich einen ins Musikalische erhöhten Sprechtonfall erblicken würde, wäre unzulänglich; denn damit blieben noch die gleichen Wurzeln zu suchen, nämlich die Entstehung gerade eines derartigen Tonfalls für Fragewendungen in der gesprochenen Rede. Dieser findet vielmehr umgekehrt seine Erklärung aus seinem latenten m u s i k a l i s c h e n Tonfall; d. h. dem unbewußten Vorgang einer Bewegungsempfindung. Wenn wirklich die Sprachdeklamation beim Ausklang in eine Frage eine ähnliche Wendung der Tonhöhen annimmt, so ist sie wie das musikalische Motiv Ausdruck jenes Tastens und Umfassens in der dunklen Vorstellungstiefe und wurzelt im Bewegungszug, nicht aber gerade im Intervallcharakter einer Terz; denn das Motiv bewegt sich, da der lineare Ausdruck nur in primitivster Andeutung gegeben ist, in den kleinsten Intervallen, Sekunden vom Ausgangston abwärts und aufwärts, woraus sich für die zwei

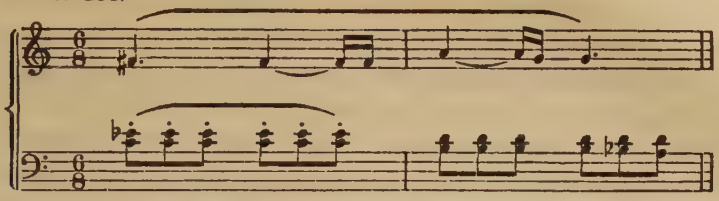
letzten Töne gerade Terz, meist die kleine, ergibt; diese ist daher etwas durchaus Sekundäres.)

Alle diese Motive absoluten Bewegungsausdrucks weisen, soweit sie im Drama vorkommen, schon ins Unterbegriffliche zurück; ebenso wie das Verhängnismotiv findet sich denn auch das Fragemotiv als ein typischer Primitivzug überall auch in rein instrumentaler Musik, in gleichem, wenn auch rein psychisch, nicht mehr gedanklich zu fassendem Ausdruck. Noch klar mit Ideeninhalt verbunden, in vollkommen übereinstimmendem Sinn wie bei Wagner, als ein Hinausweisen ins Weite, z. B. im Thema vom II. Satz („L'absence") von Beethovens Es-Dur-Sonate op. 81a („Les adieux"):

No. 250.

Hier freilich in unverkennbarem Hinüberspielen zu subjektiviertem Ausdruck, ein unbestimmtes Sehnen symbolisierend. Man findet es auch besonders häufig bei Chopin als elegischen Ausklang eines Melodiebruchstückes, ferner bei Mendelssohn, bei Weber (vgl. den Anfang der „Freischütz"-Ouvertüre, wo das Motiv nur wie ein vergrößertes Aushallen vom ersten, unisonen c erscheint), und am häufigsten vielleicht bei Schubert; bei diesem auch in Liedern, wobei die Bedeutung des Frageausdrucks wieder ganz klar sichtbar wird. (Man beachte z. B., wie im Lied „Trockne Blumen" [aus den „Müller"-Liedern] das Motiv nicht nur in der Singstimme beim Frageausklang erscheint, sondern hernach selbständig in der Begleitung nachklingt.) Auch Liszt bringt es viel (vgl. das Notturno Nr. 1 aus den „Liebesträumen"), ebenso Robert Franz, eine der tiefsten Romantikernaturen, den überhaupt der Sinn für einfachste Motivbildungen kennzeichnet.

Zugleich aber kann man an den Motiven absoluten Bewegungsausdrucks, um sich auf die beiden angeführten zu beschränken, durchwegs sehr klar erkennen, wie ungemein labil dieser einer Subjektivierung oder aber eines gewissen Hinüberdeutens gegen Anschaulichkeit fähig ist. Wie leicht und unabgrenzbar ist schon beim Verhängnismotiv ein Ueberschlagen aus der inneren, rein dynamischen Empfindung in die Vorstellung von etwas Ueberhängendem gegeben! In noch höherem Maße bereits bei seiner Umgestaltung zum abwärts weisenden Todesmotiv. Ebenso neigt sein Ausdruck nach entgegengesetzter Richtung, zu subjektivistischer Einfühlung, leicht und unabgrenzbar hinüber; unverkennbar z. B. im Liebesgesang des II. Aktes im gefühlhaft weichen Ausklang des Verses: „Leuchtend lachen Sterne der Wonne", der ebenso wie im zweitnächsten Vers das Wort „zerronnen" die (hier überhaupt in Breite herrschenden) Züge vom Verhängnismotiv trägt. In schwächerem Maße, weniger expressiv, zweifellos auch in den schon erwähnten Versen „Ohne Nennen, ohne Trennen....". Oder man beachte auch, wie im Motiv der Todesverkündigung aus der „Walküre" (s. Nr. 247) die Züge vom Fragemotiv zugleich auch zu gefühlshaftem, leidvollem Ausdruck hinüberspielen. Man sieht überall, selbst an den Leitmotiven, wo naturgemäß noch am ehesten zunächst eine gewisse Sonderung vorliegt, wie leicht die Romantik verschiedene Ausdrucksschwankungen gleichzeitig umspannt.

Es ist lehrreich, dem Sinn z. B. vom Verhängnismotiv bei Wagner gegenüberzuhalten, wie anders sich sein ganzer Wirkungsinhalt bei Schumann darstellt, bei dem die gleiche Figur ungemein häufig, sogar stereotyp immer wieder erscheint, hier immer als weichlich-gefühlshafter Ausklang, geradezu bis zur Manier mit ihrem überhängenden, seufzenden Ton sich wiederholend, am Ende melodischer Phrasen, die einen gewissen Klageausdruck suchen; als eines von unzähligen Beispielen vgl. den folgenden Anfang vom II. Satz der Klaviersonate in g-Moll, op. 22:

No. 251.

Oder man beachte die genauen Züge des Verhängnismotivs, sogar mit Vorhaltsschwere im Höhepunktston, beim Ausklang der ersten Phrase (4. und 5. Takt) von Chopins Praeludium op. 45 (Cis-Moll). Hier überall liegt die Ausdrucksrichtung expressiver Einfühlung ganz deutlich zutage, und sie findet sich in gleicher Art überhaupt allenthalben bei der lyrischen, etwas schwermütigen Richtung der Frühromantik; zur Unerträglichkeit hernach überall in der dekadenten Gefühlsrichtung der vielen romantischen Abschweifungen ins Sentimentale. Die Linienbildung vom Verhängnismotiv ist eines der hauptsächlichsten „Seufzer"-Motive der Romantik, ähnlich wie die vom Fragemotiv, aber noch mehr als dieses gerade durch den Ausdruck des überhängenden Vorhaltstones.

Mit alledem sind nur zwei einzelne Motive zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen, von denen als das Allgemeine die Bedeutung und Auswirkung des absoluten Bewegungsinhalts und seiner Spannungen festzuhalten ist. Doch ist hiebei immer noch von Motiven des Musikdramas ausgegangen, und es ist klar, daß dieser nicht völlig von einem Hinüberspielen zumindest in gewisse, wenn auch verborgene, Anschaulichkeit gelöst ist, solange die Symbolik der Bewegungen, selbst solcher Primitivbewegungen noch mit ideellen Vorstellungen verknüpft ist. Das zeigte sich schon, wenn man das Vorkommen der gleichen Motivbewegungen außerhalb von Textvertonung dem gegenüberhielt. Der vollkommen absolute Bewegungsausdruck ist erst in rein instrumentaler Musik möglich. Da er aber den musikalischen Urvorgang darstellt, ist auch zu ihm nicht völlig zurückzudringen, indem man von leitmotivischer, mit Ideen verknüpfter, zu rein musikalicher Verwendung der gleichen Gebilde hinabgeht, wie es vorhin einige Streiflichter andeuteten. Vielmehr wird der völlig absolute Bewegungsausdruck erst vom

Kern der Erscheinungen her, von der Dynamik rein musikalischer Entwicklungen aus, in seiner Unmittelbarkeit und Eigenbedeutung zu erfassen sein, also von innen aus, nicht indem man von außen her, d. h. von seiner Verbindung mit Dichtung und Ideen, nach innen, in die eigentlichste Musik dringt. Ehe hiezu überzugehen ist, vermögen zunächst gleichfalls noch von Leitmotiven aus die Grundzüge auch der subjektivierten und der objektivierten Ausdrucksformen deutlicher und greifbarer hervorzutreten, teilweise schon in technischen Merkmalen.

Die subjektivistische Melodiebildung der Romantiker in ihren technischen Merkmalen.

Sehr scharf vermag man, wenn man beispielsweise wieder Wagners „Tristan" im Auge hat, gegenüber diesen Motiven, die sich auf die übersinnlichen Weltinhalte beziehen, die stilpsychologische Verschiedenheit einer Subjektivierung vom linearen Bewegungsvorgang an allen jenen Leitmotiven zu erkennen, die seelische Empfindungen symbolisieren; und zwar eine Verschiedenheit im Ausdruckswillen wie in technischen und formalen Erscheinungen, die für die ganze expressive Melodik der Romantiker charakteristisch sind.

Daß hieher im „Tristan" die größte Zahl von den eigentlichen Leitmotiven gehört, ergibt sich aus der Idee der Dichtung. Auch hier ist es aber nicht immer möglich, Leitmotive im engeren Sinne von solchen zu sondern, wo motivische Gedanken und Inhaltsbeziehungen sich verallgemeinern und — in unendlicher Melodie des Geistigen — ins Unabgrenzbare übergehen.

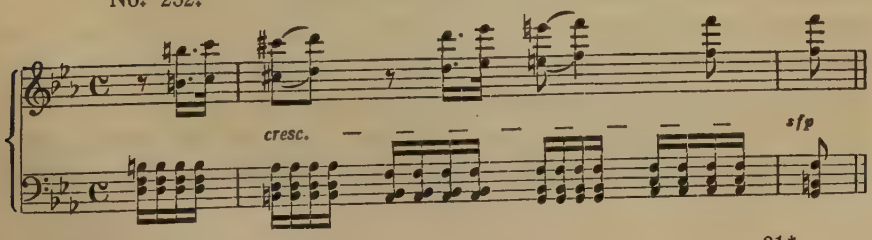
Eines von den technischen Merkmalen subjektivistischer Melodiebildung, zugleich bei Wagner das auffälligste, ist die Chromatik. Für die Melodik an sich, daher für die Musik aller Zeiten, mußte es sich von selbst ergeben, daß erhöhte seelische Einfühlung sich auch ihrer erhöhten linearen Spannungen bemächtigte. Wie den ganzen Stil und vor allem die Alterationsharmonik, so beherrschen sie, mehr oder minder durchgreifend, nahezu alle dieser Gruppe zugehörigen Motive im „Tristan". Das hauptsächlichste unter ihnen, das ansteigende chromatische Liebesmotiv (s. Nr. 1), stellt hievon nur einen extremen Spezialfall dar. Es ist darum inhaltlich wie auch technisch für die ganze

Melodik des „Tristan“ grundlegend und von beispiellos vereinheitlichender Kraft. Bis in ferne Andeutungen dringt es nahezu überall in die Linienbildung, in vortretenden oder verdeckteren Stimmenzügen. Trotz seiner Sinnfälligkeit ist es eine Primitivbildung, wie schon erwähnt, nur eine innerlich intensivere Umgestaltung der ansteigenden Urform, die gleichfalls zum größten Teil in vier töniger Reihe gebildet ist. In seinem Ausdruck mächtig geschwellten, unstillbaren Sehnens löst es aus sich selbst eine steigernd fortsetzende Wiederholung aus; sodaß es meist, wenigstens wo es als Leitmotiv für sich auftritt, in acht ansteigenden chromatischen Tönen erscheint, wie gleich in den ersten Vorspieltakten.

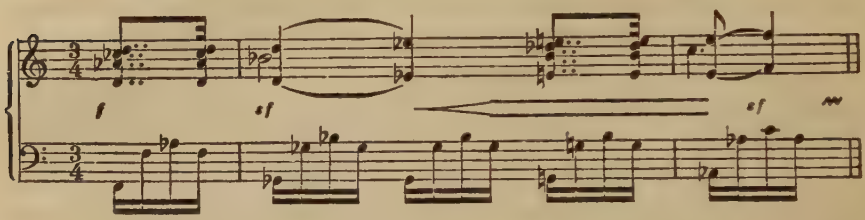
Wie jede Primitivbildung konnte dieses charakteristische Motiv nicht auf ein Werk oder auf den Ausdruck einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit beschränkt bleiben. In Ansätzen durchdringt es bereits die frühromantische Musik von ihren Anfängen an und es mußte, mehr oder weniger der extremen Ausprägungsform vom „Tristan“ genähert, längst allenthalben aufscheinen, wo der sehnende Ausdruck der neuen Kunstrichtung den klassischen Stil durchbrach. Nur wurden solche Annäherungsformen nicht überall ein herrschendes Motiv, das immer wiederkehrt, sondern sie erscheinen öfter gelegentlich und, was für Primitivbildungen charakteristisch ist, unbewußt und unmerklich. Die von machtvollster Leidenschaftlichkeit geschwellte, phantasieartige Einleitung zu Beethovens Klaviersonate in C-Moll, op. 13 (Pathétique) enthält eine Stelle, die man in ihrem Zusammenhang leicht übersieht, die aber für sich herausgehoben schlaglichtartig erhellt, wie das chromatische Liebesmotiv des „Tristan“ eigentlich eine selbstverständliche Ausdrucksbewegung romantischen Empfindens ist.

(Beethoven, „Pathétique“, I. Satz, 7. und 8. Takt.)

No. 252.



Eine Verwandtschaft mit dem „Tristan"motiv liegt auch darin, daß jeweilen der dritte Ton als akkordfremde Dissonanzspannung aufwärts drängt. Schon in einer früheren Sonate von Beethoven, der in Es-Dur, op. 7, findet sich im Largo ganz ähnlich die viertönige chromatische Reihe:

No. 253.

Auch hier erscheint schon der erste Ton d, wo er nach seinem auftaktigen Ansatz das drittemal wiederholt ist, als akkordfremder Nebenton vor dem Hinaufdrängen ins es, ebenso der dritte Ton e. (Vgl. ferner die Beispiele Nr. 16 und 17 von Spohr, der besonders häufig dieses Motiv bildet, oder aus der durch Wagner bereits beeinflußten Zeit das Motiv in Nr. 77 von Wolf. Es findet sich auch in dem Liede von Liszt: „Morgens steh' ich auf und frage", usw.)

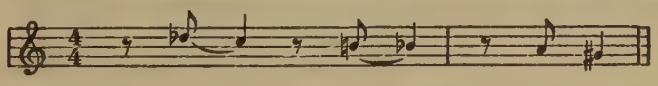
Der allergrößte Teil der Liebes- und Sehnsuchtsmotive im „Tristan" steht im Banne dieser Grundbildung; ihrem sprechenden, erregt leidenschaftlichen Ausdruck gegenüber verblassen die diatonischen Melodiebildungen. So liegt bei dem Motiv, das in den Celli schon im allerersten Vorspieltakt dem Hauptmotiv vorangeht, im Intervall der ansteigenden kleinen Sext an sich bereits ein chromatischer Einschlag (durch ihre unmittelbar erfühlte Beziehung auf die Quint), ferner zeigt die absteigende Fortleitung des Motivs (f-e-dis-d) bereits die Umkehrung des chromatischen Hauptmotivs. Auch die folgenden Liebesmotive sind durchwegs miteinander wurzelverwandt und entwickeln sich mehr oder weniger unmittelbar aus dem Hauptmotiv. Auch wo hiebei Motive von Eigenprägung und leitmotivischer Selbständigkeit auftreten, fließen sie teils in mittleren Tönen, teils

im Ausklang in Züge des ansteigenden chromatischen Hauptmotivs über; so, um nur vereinzelte Hinweise zu geben, das Motiv vom 25./26. Vorspieltakt, ferner vom 29./30. oder auch in seinem chromatischen Abschluß das in Terzen bewegte Motiv, das mit den Takten 63/64 einsetzt (s. Nr. 64), und zahlreiche andere. Sie alle haben etwas Unerfülltes, sogar die wild aufflammende Erregung des letzterwähnten geht müde in die Sehnsuchtschromatik aus.

Chromatik als Merkmal eines gesteigerten Subjektivismus ist nicht auf die Liebes- und Sehnsuchtsmotive beschränkt; so kann man vor allem auch stets bemerken, wie der Ausdruck leidenschaftlicher K l a g e zu einem Uebergang in f a l l e n d e chromatische Melodiebildung führt, meist nur in abgerissenen Bindungen von 2—3 Tönen. Auch diese ist weder auf Wagner noch auf die Romantik beschränkt; (die Werke des polyphonen Zeitalters z. B. sind voll davon); sie ist typische Ausprägung einer Subjektivierung vom Melodieausdruck, indem ihr Ursprung im affektbewegten Tonfall schmerzlichen Schluchzens beruht, also auf extreme Einfühlung, auf sprechende oder gebärdenhafte Ausdrucksbemächtigung zurückgeht.

Das chromatische Klagemotiv durchdringt im „Tristan“ z. B. das Orchester (Oboe) bei Brangänes Worten: „O tiefstes Weh! O höchstes Leid! (I. Akt, V. Szene.)

No. 254.



Auch hier überwiegt meist synkopische Stellung der Töne. Ebenso ist die Szene der Beweinung Tristans durch Isolde (III. Akt, III. Szene) von der fallenden Chromatik durchsetzt, (z. B. in der Deklamation beim Ausbruch: „Bleibst du mir stumm?“ Ferner: „Betrügt Isolden, betrügt sie Tristan .. . .“). Desgleichen z. B. im I. Akt (III. Szene): „Seines E l e n d e s j a m m e r t e m i c h“; oder: „Wie könnt‘ ich die Q u a l b e s t e h e n?“ Oder (II. Akt, II. Szene) durchwegs in fallender Chromatik gesetzt: „Das Licht! O dieses Licht!“ I. Akt, Einsatz der III. Szene: „W e h‘ a c h w e h e! dies zu dulden!“ In gleicher Melancholie

des Klagens liegt die fallende Chromatik auch dem Motiv von Tantris' Seefahrt (s. Nr. 100) zugrunde[1]). Diese wenigen Hinweise aus dem einen Einzelwerk können genügen, um die gleiche Erscheinung, mehr oder minder ausgeprägt, auch sonst allenthalben, in Werken der verschiedensten Richtung, erkennen zu lassen. Auch sind die Klage- und die Sehnsuchtsmotive nur ausgeprägtere Einzelbelege für die expressive Kraft der Linienchromatik überhaupt, die sich über alle subjektivistische Melodik breitet.

Als ein weiteres Merkmal neben der steigenden oder fallenden Chromatik sind es vornehmlich die großen Intervallsprünge, deren Spannkraft und weitausatmendes Sehnen die Motive subjektivistisch erfühlten Bewegungsinhalts kennzeichnet. Freilich sind sie nicht allein der Subjektivierung eigen, die sich aber in sprechend leidenschaftlichem Charakter viel ihrer bemächtigt. Dies zeigt sich z. B. schon im Motiv der kleinen Sext vom ersten Takt des „Tristan" oder im viel umgestalteten Motiv der fallenden Sept (s. Nr. 55), das in seiner weit umfassenden Ausdrucksgebärde z. B. auch in das Motiv von Brangänes Beschwörung (I. Akt, III. Szene: „Den bösen wüßt' ich bald zu binden") oder in den Anfang des Motivs der Liebesversunkenheit (Nr. 75) hineinspielt. Die charakteristische Vorliebe für weit ausklaffende Intervalle vgl. z. B. auch in der Hauptmelodie

[1]) In der Idee allein, die Umkehrung des steigenden Liebesmotivs als Motiv der Klage und höchsten Leidens erscheinen zu lassen, liegt die Tragik des ganzen „Tristan"-Dramas symbolisiert. Uebrigens kommt, wenn auch nur episodisch, noch eine andere Umkehrungsbildung vom chromatischen Liebesmotiv vor, die gleichfalls zu diesem in tiefer Sinnbeziehung steht und für die Widerspiegelung psychologischer Zusammenhänge durch die Linienbildung bedeutsam ist; die Umkehrung des Liebessymbols gewinnt die Bedeutung eines Fluchmotivs (s. I. Akt, III. Szene, Isolde: „Fluch dir, Verruchter!"; wiederkehrend am Ende dieser Szene bei Brangänes Ausruf: „Der Todestrank!".) Im Gegensatz zum weich fließenden Klagemotiv ist dieses wuchtig rhythmisiert und instrumentiert. Hiebei mag man sich daran erinnern, wie auch das andere der Fluchmotive im „Tristan" (s. Nr. 24) in Beziehung zum Liebesmotiv steht, indem es auf dessen motivischen ersten Akkord gesetzt ist.

vom 20. Takt des Vorspiels, ferner im Takt 22, oder im Motiv vom 25. Takt, oder im Motiv aus Markes Klage, (s. Nr. 257), und vielen anderen. Wagner bevorzugt kleine Sexten und kleine Septimen. Ausdruck des Sehnens sind auch im Laufe des Sprechgesangs weite Intervallbewegungen, so vgl. man die Wendungen der Singstimme bei den Worten (II. Akt, II. Szene): „In des Tages eitlem Wähnen bleibt ihm ein einzig S e h n e n, das S e h n e n hin zur heil'gen Nacht". Wie schon die erwähnten Motive großenteils zeigen, vereinigt sich das Merkmal der großen Intervallsprünge häufig mit der Neigung zur Chromatik.

Wie diese, so sind auch die großen, ausklaffenden Melodieschritte für die g e s a m t e Romantik eine t y p i s c h e Erscheinung gesteigerter Subjektivierung. Wagner selbst bringt, wie er überhaupt die Melodik zu höchster Schmiegsamkeit lockert, namentlich auch in höchster Freiheit der Bewegungen a b w ä r t s gerichtete große Sprünge, während vor ihm der leidenschaftlich-sehnende Ausdruck der Romantik die großen Intervalle vorwiegend in aufwärtsstrebender Richtung gebracht hatte[1]). Eine Vereinigung dieses Merkmals mit chromatischen Elementen liegt auch darin, daß gerade bei großen Sprüngen a l t e r i e r t e Intervalle häufig vorkommen, auch dies bei Wagner mit einer Kühnheit, die schwächere Ansätze der früheren Romantik, darunter namentlich die längst typischen Sprünge in verminderten Septimen, zu freiesten Möglichkeiten und neuem Stil zusammenfaßt und erst mit seinen späteren Werken, von den „Nibelungen" an, eine Phantastik erreicht, die wieder B a c h nahekommt; erst wer in dessen Technik eingeblickt hat, selbst in der Singstimme den melodischen Ausdruck durch die zackigsten Umrisse großer, verzerrt alterierter Intervalle zu treiben, kann erkennen, in welchem Maße die diatonisch ausgleichende Kunst der Klassiker die melodischen Energien wieder lahmgelegt hatte, nicht aus Mangel an Können und künstlerischer Kraft überhaupt, sondern in anderem Kunstwollen, zugunsten anderer melodischer Ausdruckserscheinungen, und welche neu erwachenden Kräfte im

[1]) Es ist für die gesamte Musikgeschichte charakteristisch, daß melodische Erscheinungen zuerst vorwiegend in der Richtung nach der Höhe durchbrechen (vgl. dazu S. 162); so z. B. auch die Anfänge der Alteration, Sequenzerscheinungen, usw.

Laufe der romantischen Kunst wieder die linearen Spannungen zum Ausbruch brachten.

Ein drittes Merkmal, das die ganze romantische Musik bei starker Subjektivierung des Ausdrucks kennzeichnet, und das auch in Wagners Melodiebildung reich zutage tritt, sind expressive Wiederholungen ein und desselben Tones. Schon die Frühromantik liebt das leidenschaftliche, drängende Neuansetzen an einem Tone innerhalb einer melodischen Phrase. Bekannt ist, wie diese Wirkung oft ins Sentimentalische verzerrt wird.

Der Ursprung dieser Wirkung liegt, wie bei allen Erscheinungen, die einmal typisch geworden sind, in psychologischen Voraussetzungen. Wo sich die Melodie nicht fortbewegt — und dies wird durch solche Wiederholungen betont — da verdichtet sich angesammelte, nach Bewegung ausstrebende Kraft, der musikalische Lebenshauch des Tones, der ihn mit höchster Ausdrucksmacht erfüllt. Daher gewinnt ein immer wieder ansetzender Ton Leittoncharakter, eine mit der Alterationsspannung verwandte Intensität, die nach einer Seite Ausladung sucht; daher ferner mit der gesteigerten Leidenschaftlichkeit ein erhöhtes, seelenvolles Vibrieren bei jeder neuen Wiederholung des gleichen Tones, ein inneres Wachstum und drangvolles Anschwellen. Die Romantik setzt mit solchen Wiederholungen am Tone an, als wollte sie unter ihn hinab, alle seine unterklanglichen geheimnisvollen Inhalte, die er verdeckt, aus ihm gierig aufsaugen. Aehnlich verwertet sie oft ganze Motivwiederholungen.

Diese Erfassungsart der Töne tritt in der expressiven Melodik der Romantiker auch schon ohne Tonwiederholungen überall da ein, wo entsprechende Dauer eines Tones sie in ihrem eigentümlichen Erzittern erstehen zu lassen vermag; daher auch die ungemein ergreifende Intensität der romantischen Melodik überhaupt; (die Neigung zum Vibrieren ist nur ein technischer Ausdruck davon).[1])

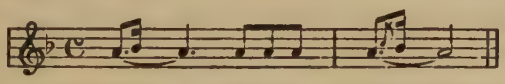
[1]) In der Natur des Subjektivismus ist auch die häufige Uebertragung von Melodien an solistische, besonders Streich-Instrumente gelegen. In ihrer historischen Entwicklung bis zur Gegenwart zeigt die romantische Symphonik derartige solistische Stellen in immer kleineren Ausmaßen, bis

Die Leidenschaftlichkeit von Tonwiederholungen, der in geringerem Maße auch Haydn und Mozart Raum geben, dringt bei Beethoven schon von früh an hervor, und zwar namentlich bei Themenanfängen, (so gleich in seiner ersten Klaviersonate, in f-Moll, op. 2, Nr. 1, im zweiten Thema des Schlußsatzes, oder im Thema vom ersten Satz der Mondscheinsonate, op. 27, Nr. 2, und sonst noch sehr viel). Doch ist die Zahl der Wiederholungen selbst, die ein Ton erfährt, bei Beethoven noch sehr maßvoll.

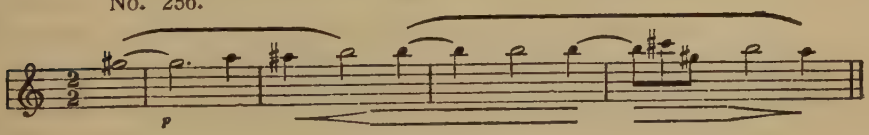
Kaum nötig, Melodieansätze wie den folgenden in Erinnerung zu rufen, denen in weichlicherem Ausdruckspathos die Romantik, vor allem die Melodik Mendelssohns, bald verfällt:

(Mendelssohn, Symphonie in A-Dur, II. Satz).

No. 255.



Solche Wendungen sammelt Wagner wieder zur Größe heroischen Affekts — wie übrigens die ganzen subjektivistischen Affekte in der Melodik. Den expressiven Grundzug von Tonwiederholungen zeigt z. B. das Motiv von Isoldes Totenklage (s. Nr. 25). Es ist charakteristisch, daß sich das chromatische Liebesmotiv im „Tristan" mit Vorliebe in Wiederholungen vom letzten Ton fortsetzt, so im „Minnemotiv" (II. Akt, I. Szene):

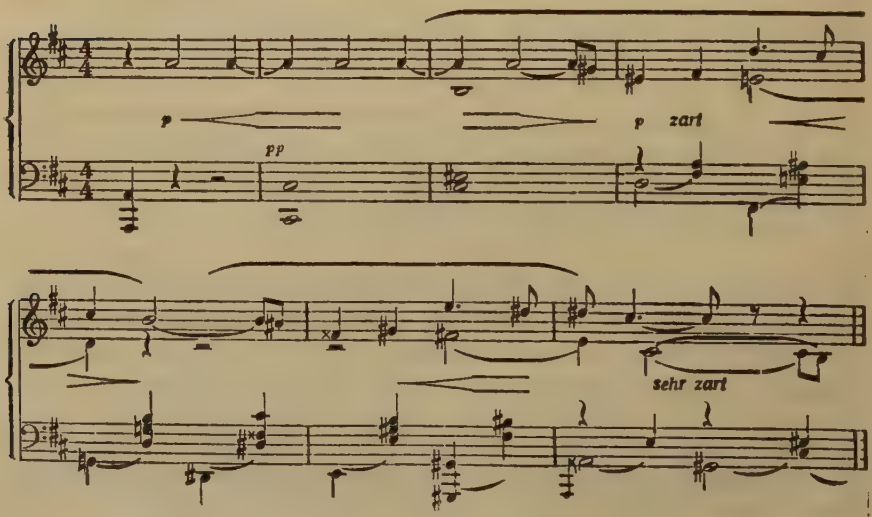
No. 256.

Vgl. auch den 26. Vorspieltakt, oder den 30., usw. aber auch das Beispiel Nr. 252 aus Beethovens „Pathétique". Hiebei wird auffallen, daß diese Tonwiederholungen fast alle, nicht allein bei Wagner, sondern überhaupt in der späteren Romantik immer

zu einzelnen Motiven als ihre instrumentale Charakteristik, während ursprünglich solistisches Hervortreten in Orchesterwerken auf konzertante Partien beschränkt war.

mehr, synkopisch auftreten. Mit der Befreiung und Lockerung des ganzen melodischen Empfindens lösten sich auch bald solche Töne mit ihrer eigenartigen Spannkraft vom Gewicht schwerer Taktbetonungen, zu frei schwebendem Ausdruck; ein rhythmischer Akzent, der auf einen derartigen Ton fiele, würde der drängenden Bewegungsspannung eine falsche Auslösung geben. Sie wirkt nicht vertikal (wie die rhythmische Betonungsschwere), sondern horizontal (in melodische Weiterbewegung hinein).

Noch eine andere Art der Tonwiederholung ist für die expressive Melodiebildung der ganzen Romantik typisch, nämlich die v o r a u s n a h m e artige, besonders bei Gipfeltönen, z. B. im Motiv von Nr. 55, oder vgl. den Ansatz zur Weiterleitung des Anfangsmotivs vom 2. zum 3. Takt im Beispiel Nr. 250 von Beethoven. Sehr charakteristisch sind auch n a c h Höhepunktstönen im Herabsinken Vorausnahmen der nächsten Töne (vgl. z. B. das Beispiel Nr. 251 von Schumann). Bei Hervorkehrung subjektiven Affekts treten oft alle diese Merkmale zusammen, wie etwa in folgender (aus dem Motiv von Nr. 35 gebildeter) Melodiewendung von echt romantischem Gefühlsausdruck, die Wagner im II. Akt des „Tristan“ bei der großen Klage Markes bringt (im Orchester zu den Worten: „Dies wundervolle Weib“).

No. 257.



Hier ist weichlichere Haltung empfindlich gestreift; man erkennt die typischen Eigentümlichkeiten: erst die Tonwiederholungen, und zwar synkopisch, dann das Ausholen in großem Bogen zur Höhe, im Herabsinken von dieser vorausnahmeartiges Berühren der nachfolgenden Töne, das Herabsinken selbst durchwegs in synkopischen Tönen. (Charakteristisch ist ferner, daß sämtliche hervortretenden Töne vorhaltsartig in die Harmonien gefügt sind, die tiefen als chromatische Anlehnungstöne, die hohen als einfache Vorhalte.)

Auch die Wirkungen der vielen Vorausnahmetöne, ganz dem sehnsuchtsvollen Hineindrängen romantischer Melodik in ihre Höhepunkte entspringend, waren aber von jeher haltlosen Ausdrucksentartungen ausgesetzt.

Ein typisches Stilmerkmal romantischer Tonwiederholungen ist ihre Verbindung mit oberen Nebentönen, in einem seufzerartigen Cantabile; man betrachte nochmals das Beispiel Nr. 255 von Mendelssohn: erst die Umspielung mit dem chromatischen Nachbarton b, ein zweitesmal erhält dieser Nebenton selbst noch einen weichlichen Vorschlag von oben her.

Doch lieben die Romantiker in subjektivierendem Ausdruck wie die Tonwiederholungen auch sehr langes Festhalten eines Tones in all seiner vibrierenden Intensität. Es ist ungemein kennzeichnend, daß der Linienstil der Polyphonie im Gegensatz hiezu eine Linienhöhe lieber dadurch festhält, daß schwebende Bewegung, das dauernde, getragene, rhythmisch gleichförmige Wellen um eine nur wenig veränderte Mitte, eintritt; die polyphone Kunst liebte überall die fließenden Linien.

Der objektivierte Bewegungsausdruck.

In seiner entgegengesetzten Projektion, gegen Anschaulichkeit und äußere Darstellung zu, bietet der lineare Bewegungsausdruck so einfache und sinnfällige Momente, daß eine Beschränkung auf ganz kurze Kennzeichnung möglich ist. Umsomehr, als dieses Erfassen der Linienbewegung im Sinne einer gewissen Bildhaftigkeit im ganzen auf kürzere Einheiten, meist nur auf das Aufscheinen anschaulicher Momente in einzelnen Motiven, beschränkt ist und in die rein lineare Technik selbst weniger ein-

greift; dagegen ist es für die Hereinziehung aller übrigen darstellerischen Momente, rhythmischer Charakteristik, harmonischen wie instrumentalen Kolorits usw. bedeutungsvoll und nach dieser Seite baute auch vor allem die Romantik die Darstellungsfähigkeit des Melodischen aus.

Geht man von Wagners Leitmotiven aus, so zeigt sich auch hier, wie sein dramatischer Blick jene Fähigkeit stets in einem Zusammenhang mit den Motivinhalten herausfaßte; wie sich aus dem absoluten Bewegungsausdruck die leitmotivischen Symbole für die absoluten, unwandelbaren Mächte des Weltgeschehens entwickelten, aus seiner subjektivistischen Erfühlung die der Welt des Seelischen angehörenden, so steht diese Motivgruppe durchwegs in Beziehung zu Begriffen der Tageswelt. Dies ergibt sich unmittelbar aus der Hinwendung gegen das Darstellende, Greifbare, die in dieser Entwicklungsrichtung liegt; Wagners Leitmotive sind die blitzhafte, intuitive Spiegelung einer Idee und mußten den Charakter erhöhter Anschaulichkeit auch in ihrem linearen Zug annehmen, wo diese Ideen der sichtbaren, lichtvollen äußeren Welt zugehörten. Niemand hat in ähnlichem Maße wie er die darstellerische Kraft der hochromantischen Musik beeinflußt und vertieft.

Bei Wagner erscheinen hier im Einklang mit der Hinwendung ans Sinnliche auch meist rhythmisch sehr wuchtige und scharf periodisierte Themen; die dunklen Lebensgebiete neigen mehr zur Unabgegrenztheit der unendlichen Melodiebildung. Indessen ändert sich dies mit der späteren Romantik zum Teil, und gerade die Hinwendung ans Impressionistische führt auch hier zu einer Lösung von rhythmischer Schärfe. Das Erkennen des anschaulichen Inhalts ist bei der Plastizität Wagners und der Romantik in den Motiven selbst meist handgreiflich einfach: überflüssig an die darstellerische Kraft zu erinnern, die z. B. in der koboldhaften, hastigen Hämmerbewegung vom „Schmiedemotiv" gelegen ist, oder an das Lindwurmmotiv, welches das Aufrecken und Winden fast malerisch durch die einfache Linienbewegung herausfaßt[1]); wie aber der anschauliche Bewegungs-

[1]) Ich beschränke mich hier auf die Symbolik der Linienbewegung allein; daß diese die Motivinhalte, insbesondere bei dieser Motivgruppe, nicht erschöpft, daß die rhythmischen, harmonischen und koloristischen Momente

inhalt sich oft verborgener in weitere Zusammenhänge verliert, zeigt z. B. im „Tristan" das in Nr. 107 angeführte Motiv, das im Laufe des ersten Aktes an Bedeutung gewinnt, zu Beginn der vierten Szene, mit Kurwenals Eintritt, breit und in zügigem Rhythmus als das symphonische Hauptmotiv durchgeführt ist. Es erscheint hier aus den Rufen der Mannen („Ho-he") im Orchester übernommen, temperamentvoll das rüstige Vorwärtsgehen der Fahrt symbolisierend. Geht man aber an den Ursprung dieses Mannenrufes selbst zurück, so liegen seine Wurzeln in einer nach außen gerichteten Anschaulichkeit, einer melodisch wie rhythmisch nachahmenden Bewegung der Schiffsarbeit, des Hin und Her von der gleichförmigen Arbeit rüstiger Arme, vom Fassen und Ziehen der Taue.

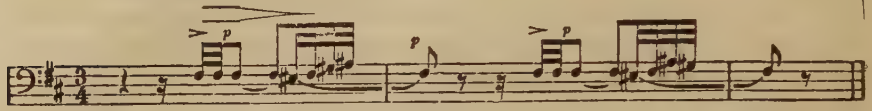
Die Linienbildung an sich beruht somit bei diesem Leitmotiv im gleichartigen Grundzug wie etwa die veranschaulichende Bewegung beim Motiv vom Winken mit dem Schleier (s. Nr. 231) u. a. m. Das Hinüberspielen der linearen Bewegung zu äußerlich darstellender Tendenz tritt namentlich auch in e p i s o d i s c h e n, d. i. nicht durch das ganze Werk leitmotivisch festgehaltenen Bildungen mitunter sehr scharf hervor. Die Objektivierung des musikalischen Ausdrucks führt in Einzelheiten oft bis gegen assoziative Momente hinaus[1]); so liegt auch in der Vertonung ein

nicht minder intuitiv in die Charakteristik hereinspielen, ist klar. Deren Bedingtheit durch das Zusammenwirken aller dieser Momente weist über den Rahmen dieses Zusammenhanges weit hinaus, in die Tonsymbolik, ein Gebiet, an welches die Musikwissenschaft noch kaum angepocht hat.

[1]) Eine F a n f a r e z. B. ist der Ursprung desjenigen der Motive vom „Tristan", das am eigentlichsten der feindlichen Welt von Tag und Wirklichkeit angehört, des „T a g e s motivs" selbst (s. Nr. 82). Die Entwicklung dieses Motivs geht zunächst auf die Tristan-Hymne (I. Akt, II. Szene) zurück, dort wurzelt es in den Worten: „Hei! unser Held"; hier liegt die Melodiebildung, die hernach Weltruhm, Glanz und Ehre Tristans („Tagesheld") zusammenfassend zum Symbol des Tagesglanzes, des Tages überhaupt wird. Jene Wendung in der Tristan-Hymne beruht aber, wie dies bei Volks- und Heldenliedern häufig, in einem fanfarenartigen Tonfall, der auch sonst bei Wagner wie in der gesamten Musik (vgl. Beethovens Eroika) stets das Sieghafte symbolisiert (vgl. z. B. auch das Lied „Schmerzen", aus den Wesendonck-Liedern). Die Bedeutungsentwicklung der Phrase aus der Tristan-Hymne ist z. B. aus folgenden Stellen zu verfolgen: als Symbol für die Heldengestalt Tristans selbst bei den Worten: (I. Akt, III. Szene) „Als

Wachrufen äußerer Vorstellungen, wenn ein marschartiges Motiv — der Rhythmus ist nur eine besondere Form des Bewegungsausdrucks! — die ritterliche Sitte symbolisiert (I. Akt, V. Szene: „Zur Brautfahrt der Brautwerber"). In der gleichen Szene des I. Aktes zwischen Tristan und Isolde tritt episodisch mehrmals die folgende Bildung in den Violen auf:

No. 258.



(bei den Worten: „Ehrfurcht hielt mich in Acht", später ähnlich: „Gehorsam einzig hielt mich in Bann"; kürzere Andeutungen davon auch später: „Da du so sittsam, mein Herr Tristan, . . ." u. s. f.) Nach dem Vorherigen wird man leicht ihren Bewegungseinschlag und seine Projektion nach außen, gegen das Anschauliche zu, wiedererkennen: einen Motivzug, dessen Inhalt etwa die Gebärde ritterlichen Verneigens spiegelt; ganz Aehnliches, und in auffälliger Uebereinstimmung der gleichen (bewußten oder unterbewußten) Ursprungsidee, zeigt sich in der II. Szene des I. Aktes, da Brangäne als Botin vor Tristan tritt; ebenso plastisch ist hier („Mein Herre Tristan, euch zu sehen . .") in der Sechzehntelfigur der Klarinette Brangänes höfisches Neigen, die Begrüßung des Helden fast spielerisch gezeichnet [1]).

Tristan Isold' ihn bald erkannte"; Symbol für Tristan als Tageshelden, zugleich aber auch schon für die Welt der Tagesehren, im Orchester zu den Worten: (gleiche Szene) „Wie siegprangend heil und hehr, laut und hell wies er auf mich." Mit dem II. Akt symbolisiert das Motiv dann bereits durchaus den Tag selbst.

[1]) Liegt hier in der Bewegungsandeutung mit ihrer gezirkelten Gemessenheit schon ein Einschlag ins Spielerische vor, so rückt die Veräußerlichung von Gesten und Tonfall bis ins Karikierte, wo Haß und Hohn dem musikalischen Ausdruck eine Richtung weisen, die aller Verinnerlichung entgegengesetzt ist; dies ist im „Tristan" immer am sinnfälligsten, wo von der Welt ihr grellster äußerer Glanz hervorgekehrt ist, der Tag als bitterster Feind der Welt von Tod und Liebeserlösung erscheint, in welche Tristan und Isolde eingesponnen sind und aus welcher die ganze Dichtung geschaut ist. Vgl. z. B. Isoldes Spott: „Das wär ein Schatz" (I. Akt, II. Szene) oder „Mein Herr und Ohm, sieh' die dir an" (V. Szene).

Wie man sieht, kann somit dieses Prinzip der Objektivierung zwar auch, wie das der Subjektivierung, auf körperliche Bewegungen Bezug haben, aber in gegensätzlicher, sehr bezeichnender Unterscheidung von diesem nicht verinnerlichend, in Affektbewegungen einfühlend, sondern umgekehrt den Bewegungsvorgang veräußerlichend, es sind nachgeahmte Bewegungen des Körpers.

Die letzterwähnten Bildungen sind übrigens Annäherungen an eine Figur, die in der Musik teilweise zur Formel werden konnte, eben infolge ihres einfachen, typischen Bewegungsinhalts, den sogenannten Doppelschlag. Dieser Zusammenhang ist aber in mehrfacher Hinsicht interessant. Er zeigt, wie innerhalb einer fast rudimentären Form der lineare Bewegungsausdruck wechseln kann. Primitivbildungen sind überhaupt am leichtesten solchem Schwanken des Ausdrucks ausgesetzt, wie schon der Wechsel in der Bedeutung der Urmotive zeigte. Einige zur Andeutung herausgegriffene Hinweise mögen daher am Schluß noch aus ihrer Gegenüberstellung ein Bild von der Bedingtheit der Motivbildung durch den Bewegungsausdruck, seine absolute oder seine zweifach verstrahlende Erfassung, geben.

Der Ursprung dieser Figur ist, dem absoluten Bewegungsvorgang nach, ein aufwärts gerichteter Anschwung, voll Kraft ansetzend als ein Ausholen, wie ein Anschleudern, vor großen Sprüngen zur Höhe oder von einzelnen Tönen aus als lebendiger Nachdruck innerhalb einer diatonisch aufwärtsbewegten Strecke. In der polyphonen Linienkunst ist sie größtenteils in dieser Ursprünglichkeit, als Linienenergie absolut gefaßt, meist noch (abgesehen von Schlußwendungen) in Noten ausgeschrieben. Im galanten Stil der Generation nach Bach, dann bei den Klassikern, vor allem bei Beethoven, ist ihre Wandlung ins Subjektivistische sinnfällig; sie wird bei ihnen gefühlshafte Ausdrucksfigur. Zum Ueberdruß bekannt ist die Steigerung ihrer subjektivierten Erfassungsart, die Einfühlung expressiver Gebärden bis zur Sentimentalität in den weichlich-dekadenten Ausartungen romantischer Gefühlssprache. Der extreme Gegensatz hiezu, die aufs Anschauliche gerichtete Objektivierung ihres Be-

wegungsinhalts, liegt z. B. in den eben angeführten Fällen bei Wagner, denen noch andere, die klarer und unmittelbarer sich der Form des Doppelschlages nähern, hinzugefügt werden können: so erscheint sie vielfach in Ausdrucksbewegungen des Schmeichelns, der Gefälligkeit, Höflichkeit, indem gleicherweise als Ursprung etwa die Züge eines Neigens den Bewegungsinhalt nach außen kehren, z. B. (I. Akt, III. Szene) in den Violinen bei Brangänes Worten: „Als Königin dich zu grüßen"; oder in der Singstimme gerade auf das Wort „hold" bei Isoldes Hohn (I. Akt, V. Szene): „Das schenkte mir die holde Magd". (Annäherungen an diese Figur des Schmeichelns sind auch in den Streichern zu Brangänes beruhigendem Zusprechen an Isolde (I. Akt, III. Szene): „Hör mich! Komme!"). Es ist charakteristisch für die innere Intensität und Unruhe des hochromantischen Empfindens, wie innerhalb eines Werkes, noch dazu eines von so geschlossenem Stil wie es der „Tristan" ist, diese Figur in verschiedenster Ausdrucksart vorkommt, und daß sich diese Anwendungen nicht nur nebeneinander finden, sondern in einem Ineinander der Ausdrucksschwankungen. Wie sie in den angeführten Fällen ins Darstellerische, nach außen, gewandt ist, so erscheint sie (gleichfalls immer ausgeschrieben) in ausgeprägt subjektivistischer Einfühlung z. B. (II. Akt, II. Szene) in der Cello-Melodie bei den Worten: „Ein Bild, das meine Augen zu schau'n sich nicht getrauten". Ebenso aber holt auch Wagner den absoluten Bewegungscharakter dieser Figur wieder herauf; so wenn sie als intensiver Bewegungsanschwung in weitausbreitenden, flugartig getragenen Melodien eintritt (wie in der Entfaltung der Melodie vom „Liebestod" regelmäßig vor dem Sprung zur großen Sext aufwärts, und noch sonst oft)[1].

---

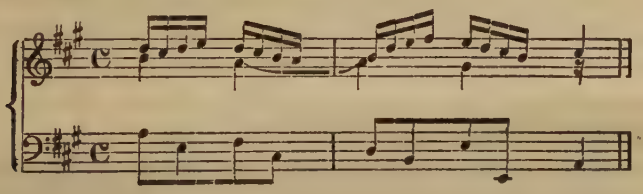
[1]) Heinrich Rietsch („Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, II. Auflage, Leipzig 1906, S. 176 ff.) weist mit Recht darauf hin, daß die Figuren etwa seit 1850 wieder genau in Noten ausgeschrieben werden. Doch ist darin mehr zu erblicken als das Streben nach größerer Präzision, dem Rietsch diese Erscheinung zuschreibt, darin äußert sich vor allem auch das mit der Romantik allmählich wiedererwachte Gefühl, daß hier nicht „Verzierungsformen", sondern vielmehr lebensvolle melodische Wendungen liegen.

Wie zahlreich sind aber die Anwendungen solcher Linienzüge, wo vom absoluten, in seiner unbegrifflichen Reinheit empfundenen Bewegungsvorgang aus diese Ausstrahlungen unklar ineinander spielen! Ueberall erkennt man die Unendlichkeit, d. i. die fließende Unabgrenzbarkeit der Uebergänge.

Es ist lehrreich, wie deutlich man auch an anderen Figuren derartige innere Wandlungen verfolgen kann, namentlich wenn es stereotype Wendungen sind; man vergleiche z. B. den Ausdruck eines gehaltenen, sphärisch getragenen Schwebens, den bei Bach und den Polyphonikern überhaupt das Urmotiv der einfachen wellenden Linie auf Grund der absoluten Bewegungsempfindung gewinnt, wie in den zahllosen, (fast in jedem Werke Bachs aufscheinenden) Bildungen dieser Art:

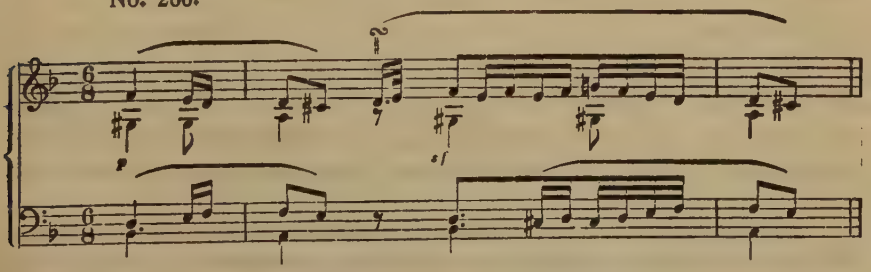
Bach, Choralvorspiel für Orgel, „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (Orgelw. Peters, Bd. VI, Nr. 10).

No. 259.



mit der äußerlich fast gleichen, auch nur um einen Ton hin und her bewegten Figur bei Beethoven, etwa in den Zweiunddreißigsteln vom zweiten der folgenden Takte aus dem Largo der Sonate in D-Dur op. 10, Nr. 3:

No. 260.



wo eine subjektivistische fast bis zur ekstatischen Leidenschaftlichkeit gesteigerte Einfühlung den Inhalt und Charakter voll-

ständig, nahezu bis zur Unkenntlichkeit des Gemeinsamen verändert; dort die Gelöstheit des Schwebens, hier ein leidenschaftliches Zerren zur Höhe und Tiefe von einem Mitteltone aus als die melodische Affektsbewegung.

Wenn in Werken aller Epochen eine Veranschaulichung des Bewegungsvorgangs, oft bis zu äußerster Bildhaftigkeit, platzgreift, ob nun in Einzelheiten oder in Breite, so unterliegt diese vielfach mißverständlicher ästhetischer Erfassung. Gerade wenn sich bildhafte, schildernde Darstellung in die Musik einschleicht, so liegt es nahe, Begriffe wie programmatische Musik und ähnliches anzuwenden, in dem Sinne, als wäre ein außerhalb der Musik gelegenes Gebiet, Dichtung oder ein Vorwurf malerischer Phantasie, Anreiz und Anlehnung für die Komposition und als würde diese eine mehr oder weniger spielerische Uebertragung von Vorgängen aus fremdem Kunstgebiet darstellen. Das ist aber durchaus zu unterscheiden; die Anschaulichkeit, von der hier die Rede, ist etwas ganz anderes, sogar entgegengesetztes als die programmatische Musik. Nicht der Grad der Bildhaftigkeit bestimmt dies; die ist bei Meistern der Polyphonie und in Werken stillster Einkehr oft in plastischerer Gestaltungskraft vorhanden als bei programmatischen Tendenzen. Auf die Wurzel des Kunstschaffens kommt es an; wenn bei Bach z. B. irgend eine Motivbildung, etwa eine ansteigende, Vorgänge symbolisiert, die auch äußerlich in irgendwelchen Vorstellungen eines Anstieges bestehen (z. B. Auferstehung, Entschweben zur Höhe, Befreiung, Rüstigkeit, Stolz, Erweckung u. dgl.), so ist der Ursprung der absolute musikalische Bewegungsinhalt, der nur gegen Anschaulichkeit hin ausstrahlt: die Anschaulichkeit ist nicht seine Quelle, sondern ersteht vielmehr aus einem Hinüberdrängen zu verdeutlichender Aeußerungsform[1]); indem die musikalische Phantasie gegen einen bild-

[1]) Einer Betonung und Präzisierung dieses Gegensatzes bedarf namentlich auch, um nicht zu großen Mißverständnissen zu führen, das geniale Werk von André Pirro „L'esthétique de Bach", (Paris 1907). Hier ist davon ausgegangen, für die ganze Motivbildung Bachs die Anschaulichkeit ihrer Züge, von da aus ihre Beziehung zu verborgeneren und abstrakteren Begriffs-

haften oder dichterischen Vorstellungsinhalt hinausstreift, bemächtigt sich die Konzeption des linearen Bewegungsinhalts im Sinne einer Umgestaltung zu darstellendem Ausdruck. (Der Streit um die Programmusik beruht daher meist in der Verquickung zweier Dinge; nicht die Darstellungsfähigkeit der Musik kann ästhetisch bekämpft werden, und daß von solchen Ausstrahlungen die wertvollste und tiefste Musik zu allen Zeiten nicht frei sei, machen die Verfechter der Programmusik mit Recht geltend; hingegen liegt der große ästhetische Gegensatz darin, daß bei dieser die von außen, aus fremdem Kunstgebiet dringende Anregung das Primäre, Untergrund und leitende Vorlage der Gestaltung ist, während dort mit den Ausstrahlungen aus der absoluten Innentiefe der Musik eine genau entgegengesetzte Richtung des inneren Schauens gegeben ist.)

Diese Anschaulichkeit ist also musikalischen, die programmmatische bildhaften oder dichterischen Ursprungs; erstere drängt aus der Unbegrifflichkeit der Musik heraus, letztere dringt vom Begrifflichen her in die musikalische Darstellungsform. Anschau-

---

inhalten nachzuweisen; dementsprechend sind die Grundlagen für Pirros weitverzweigte Untersuchung die Vokalwerke Bachs und diejenigen Instrumentalwerke, die noch in greifbarer Beziehung zu Textinhalten stehen (wie die Choralvorspiele für Orgel, usw.). Wenn nun Pirro darauf verweist, daß von da aus auch für die übrigen Instrumentalwerke die ästhetischen Grundzüge der Motivbildung gegeben seien, so entsteht die Gefahr einer Bach-Auffassung, die überall in der Tendenz zu äußerer Darstellung, überhaupt im Begrifflichen, die Ursprünge seines Schaffens sieht, und so von diesen Außenbereichen der Musik her in ihre Innentiefen, zu den Elementen der absoluten Musik zu dringen strebt; und das wäre verhängnisvoll für alle Empfindung und das Verständnis Bach'scher Kunst, dürfte auch, wie ich vermute, gar nicht im Sinne Pirros liegen; vielmehr muß die ganze Anschaulichkeit und auf Textinhalte gerichtete Bedeutung Bachscher Motive von der Voraussetzung aus verstanden bleiben, daß sie nur die gegen Textvertonung und Begriffliches gerichtete Ausstrahlung seines Schaffens darstellt, welches jedoch in seinen Wurzeln durchaus dem Tiefenbereich der absoluten, in den unterbewußten Urspannungen beruhenden Melodiebildung und Musik überhaupt entquillt. So erstehen nicht nur seine Instrumentalwerke, (mögen auch sogar bei diesen motivische Einzelheiten gegen bestimmte, greifbare Ideen hin ausstrahlen), sondern auch bei allen Vokalwerken die ganze musikalische Durchführung, soweit sie über die eigentliche Motivbildung selbst hinausgeht. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob man sagt, Bach gehe in seinen Vokalwerken vom

lichkeit an sich aber schlummert von jeher verborgen in aller Musik, um nur von verschiedenen Meistern und Richtungen mehr oder minder intensiv betont und herausgekehrt zu werden. Auch Programmusik gab es nicht erst seit den „symphonischen Dichtungen" der Romantik, sie ist uralt und tritt neben die in sich beruhende Musik stets als ihr trughaftes Spiegelbild. Das Analoge betrifft die musikalischen Darstellungsfähigkeiten, die nicht allein in der Linienzeichnung, sondern im gesamten harmonischen und instrumentalen Kolorit usw. beruhen. Das echte musikalische Genie besitzt die Kraft, aus dem Unbewußten zu schauen, und es sind erst die Ausstrahlungen dieser Kraft, die ans Bildhafte und Bewußte dringen. Erst eine dekadente Schaffensrichtung erfaßt nur mehr die letzten nach außen geworfenen Erscheinungen selbst, das Bildhafte, und verklammert sich im Prinzip einer nicht immer eingestandenen Programmusik. (Auch die großen Naturschilderungen Wagners werden mißverstanden und herabgewürdigt, wenn man ihre höchst intensive darstellerische Kraft nach dieser Seite verzerrt; die Wirkung der Musik

---

Wortausdruck aus, oder er gehe dem Wort entgegen; für die äußerliche Erklärung des Zusammenhanges mag dies gleich bleiben, für die Psychologie des Schaffensvorgangs bedeutet es die entgegengesetzte Entwicklungsrichtung. Bachs Kunst ist größter Anschaulichkeit fähig, auch in Breite bei den Vokalverken dieser zugekehrt, aber seine absolute Musik ist nicht von ihr abgeleitet, auf einem Wege, der von außen nach innen führt, sonderu sie ruht in sich selbst. Im übrigen sind Pirros Ausführungen aus einer derartigen Intuition heraus dargestellt, daß er im Grunde weit über sein Stoffgebiet hinaus in gewissem Sinne die Stilforschung überhaupt erst zu schauen lehrte; nur dürfte niemand in den Fehler verfallen, die Kriterien, die Pirro (teilweise auch Albert Schweitzer in seinem großen Werk „J. S. Bach", Leipzig 1907) für Bach und seine Zeit anwendet, schlechtweg auf den Kunststil anderer Epochen zu übertragen; die verborgenen, äußerlich oft sogar hinter großen Gegensätzen versteckten Gemeinsamkeiten zeigen sich vielmehr erst, wenn man zu ihren allgemeinsten Voraussetzungen zurückgreift. Denn wenn dort die Motive nach ihrer Richtung, Form, Rhythmik usw. untersucht sind, so sind doch alle diese Momente, sogar die Intervallwirkungen, nur Ausdruckserscheinungen der viel umfassenderen Urtatsache jedes melodischen Gestaltens, und erst wenn man den linearen Bewegungsvorgang als psychologischen Ursprung erkannt hat, ist es möglich, von diesem aus die Motivbildungen anderer Stilepochen zu erfassen, die in ganz verschiedenartigen Ausdrucksformen zutage treten.

kann stellenweise eine der Programmusik ähnliche werden, aber ihre Seele ist eine andere.)

Viertes Kapitel.

Die Innendynamik der unendlichen Melodie in ihrer technischen und formalen Auswirkung.

Die Entwicklungsmotive.

Die Leitmotive oder überhaupt solche Bildungen, die in einem Zusammenhang mit Dichtung und Ideen stehen, sind nicht die wesentlichsten der Musik; nicht einmal im Rahmen des Musikdramas; denn es sind sogar diejenigen motivischen Einzelheiten, die schon an die Oberfläche der Musik emporgetrieben sind, aus ihr herausdringen, aber eben darum viele Merkmale des Schaffens weitaus greifbarer erkennen lassen. Schon im Musikdrama selbst, geschweige denn in reiner Instrumentalmusik, ist mit ihrer Betrachtung die Motivik nicht erschöpft, liegt doch stets die eigentliche tragende Linienbildung jenseits von ihnen, in dem großen, durchfließenden Strome, in der absoluten Gestaltung der gesamten Bewegungszusammenhänge.

Hier gewinnen die kleinsten Einheiten, die Motive, — um bei ihnen anzufangen — eine vollkommen andere, reinere Bedeutung. Zunächst ist soviel klar, daß sich im Hinabdringen zu den allgemeinsten, absoluten Bewegungsvorgängen die Motive von Begriffsbedeutung loslösen; es ist nicht davon auszugehen, daß sie gewisse anschauliche, oder in körperlichen Ausdrucksgebärden gefühlte Bewegungen darstellen; dies höchstens in Ausstrahlungen des Melodieausdrucks, aber nicht dem wesentlichen Inhalte nach. Sie sind Symbole, d. h. die sinnlichen, tönenden Ausdrucksformen anderer Erscheinungen; man muß sich daher zuerst darüber klar werden, w a s sie symbolisieren; nicht mehr geistige oder bildhaft greifbare Inhalte, sondern rein psychische Grundvorgänge der Musik, und nach dem bisherigen wird es nicht schwer halten, diese Motive als die Tonsymbole gewisser dynamischer Bewegungsformen, also rein energetischer Vorgänge zu verstehen.

Nicht Begriffe, sondern Kräfte sind die Inhalte der Motive.

Hier vollzieht sich in der Motivbildung folgendes: die Grundbewegung gestaltet, sie formt in Wellen, Steigerungen und Entspannungen, und indem sie formt, aufbaut, verdichtet, wieder zersetzt, greift sie in unzähligen Formungseinheiten fortwährend zum Ansatze aus und treibt in die Entwicklung; sodaß gewisse Formeinheiten, nämlich Symbole von wirkender Kraft, sich immer wieder herausbilden; es sind typische Bewegungsformen, die sich aus den zahllosen zufälligeren, differenzierteren bald sichtbar heraussondern, sobald man diese Erscheinung ins Auge faßt. Diese Motive sind für die Stilpsychologie von weitgehender Bedeutung.

Sie bleiben, wenn man die Kunstwerke oder überhaupt das musikalische Formprinzip studiert, nicht deshalb so leicht außer acht, weil sie etwa unwesentlich wären, sondern aus der gegenteiligen Ursache; sie sind so vollkommen zum Wesen und Grund der Musik gehörig, daß sie als Selbstverständlichkeit nicht mehr in die Augen springen. Man könnte sie als die unsichtbaren Motive der Musik bezeichnen; nicht nur weil man an ihnen leicht vorübergeht, sondern weil sie dem Schaffenden selbst unbewußt in den Zug der Verarbeitung einfließen. Sie liegen in gewisser Beziehung noch unterhalb der Urmotive des Musikdramas, indem noch gar nicht die Beziehung auf eine noch so allgemeine Idee die Linie in ihre bestimmten Formen treibt; sie sind reflexartige Züge, in denen sich die gestaltenden Energien der musikalischen Unterströmung zu typischen Formen herausbilden; da sie im Treiben und Drängen der musikalichen Formentwicklung entstehen, nenne ich sie Entwicklungsmotive.

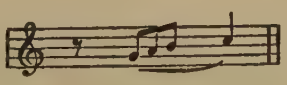
Die Art, wie diese rudimentärsten Bewegungs- und Steigerungselemente Ausdruck finden, ist für jeden Musikstil, innerhalb hievon für jede Künstlerpersönlichkeit in höchstem Maße charakteristisch. Die Wandlungen und Unterschiede in der Eigenart kann man an den Wurzeln und Urerscheinungen verfolgen, an Formungen des Unbewußten, die wie für alle Psychologie insbesondere für die der Kunst, stets das weitaus Interessantere und Wesentlichere darstellen. Auch die Urmotive der steigenden, fallenden und wellenden Grundform gehören zu den Entwicklungsmotiven; sie sind es dann, wenn sie nicht mehr wie

im Musikdrama, Lied oder symphonischer Dichtung usw. gewisse geistige Bedeutung haben, sondern sich als absolute Formelemente herausbilden oder, wie man hier noch vollkommen gleichbedeutend sagen könnte, als absolute Bewegungselemente.

Die Entwicklungsmotive habe ich bereits bei Bach nachgewiesen. Die Art, wie sie im Laufe der Romantik in Erscheinung treten, steht mit ihrer Verarbeitung in der alten Linienpolyphonie in einem bestimmten Zusammenhang, wenn auch dieser wieder in erster Linie als Gegensätzlichkeit zu erfassen ist; und zwar als eine Gegensätzlichkeit der gleichen Art, wie sie durchgängig die unendliche Melodie der Romantik von der des polyphonen Stiles scheidet: entgegengesetzter Entwicklungsverlauf im Hinblick auf die große Wende des Klassizismus. Wie alle Erscheinungen der unendlichen Linienkunst sind auch die Entwicklungsmotive im Stile Bachs klarer und reiner erkennbar als in der Romantik, wo sie aus sehr wesentlichen Abweichungen des klassischen Stiles wieder vorbrechen und zum großen Teil erst aus einer Verstrickung in anderen Erscheinungen herauszuschälen sind, wenn man sie klar erkennen will. Einige der Entwicklungsmotive vom polyphonen Stil bieten daher eingänglichere Vergleichs- und Ausgangspunkte für die Beobachtung, vor allem auch für das Verständnis der Aenderungen in der zwischen Bach und der Romantik liegenden Epoche. Ich erwähne nur vereinzelte aus dem Bach'schen Stil und hier in kurzer Andeutung.

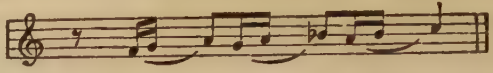
So bringt Bach verschiedene Grundformen ansteigender Bewegung, je nach dem Charakter der Steigerungsentwicklung; die einfachste ist auch bei ihm eine viertönige steigende Reihe, mit Leittonschärfung an der Spitze:

No. 261.



andere Symbole aufwärtsdrängender Kraft sind z. B.:

No. 262.

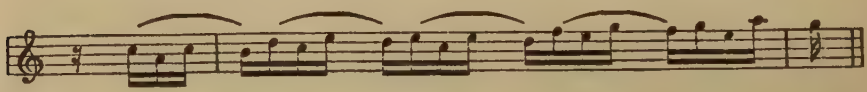


oder

No. 263.

und zahllose andere von wechselndem, aber charakteristischem Ausdruck ansteigender Formen, bald mehr gleitender, bald drängender, bald solcher, die sich frei vollenden, oder solcher, die sich gegen Widerstände emporarbeiten (wie schon Nr. 262 u. v. a.), bald mehr kletternder (wie 263) usw. Fallende Grundform ist die genaue Umkehrung der viertönigen steigenden, daneben entstehen viele, wenn auch nicht ganz genaue Umkehrungsformen der übrigen steigenden. Auch die wellende Grundform, die gleiche Bildung wie in Nr. 228 und 229, in gedehnterer Ausspinnung schon in Nr. 259, gibt zahllosen Uebergangsformen Raum, je nachdem die Entwicklung eine zeitlang völlig die Schwebe hält oder zu allmählichem Anstieg oder Abstieg leitet, wie in folgender und vielen anderen Arten:

No. 264.



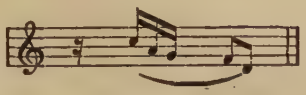
Bei Bach bezeichne ich, dem ganzen Kunstcharakter entsprechend, die wellende Grundform lieber als die „schwebende" Bewegung. Da es jedoch zwischen den drei einfachsten Grundmomenten der Bewegung, Steigen, Fallen und Schweben, zahllose dynamische Uebergänge gibt, bilden sich bei Bach und seinem ganzen Zeitalter auch Motive wie die einer Umklammerung, eines Ausgreifens zur Höhe:

No. 265.

eines flugartigen Ausbreitens zur Höhe:

No. 266.

eines breiten Herabschwebens:

No. 267.

u. s. w. heraus. Es genügt, den Inhalt und Grundzug dieser Entwicklungsmotive zu verstehen, der es auch sofort begreiflich macht, daß hier überall nicht die angeführte Form als starre gilt, sondern nur als ein Durchschnitt durch zahllose und unabgrenzbare Annäherungsformen, daß ferner für die Uebergänge zwischen den einzelnen Formen das Unabgrenzbare als das Wesentliche zu verstehen ist, wie überall in der unendlichen Linie. Auch treten sie nicht immer gesondert für sich hervor, sondern verfließen in frei weitergleitende Linienbildungen. Ferner ist noch festzuhalten, daß diese Motive auch ebenso g e g e n e i n a n d e r treten, im plastischen Ausdruck einer drängenden Entwicklungsgewalt, in der z. B. steigende Einzelmotive sich gegen einen herabsinkenden Zug stemmen, oder schwebende gegen die Energie einer im großen hinantreibenden Entwicklung u. s. f. Sogar innerhalb der einzelnen, der einstimmigen Linie, entsteht meist nicht aus geradliniger Auswirkung einer Kraftrichtung, sondern aus Verkrampfung in S t r e b u n g u n d G e g e n s t r e b u n g e n die große, fesselnde, in Spannung haltende Kraft der Bach'schen Linien.

Diese typischen unter den Bewegungsvorgängen entstehen nun im polyphonen Stil überall, einerlei, ob ein bestimmtes Hauptthema herrscht (wie in allen imitierenden und fugierten Formen), oder ob freiere Entwicklung (wie in vielen Präludien, Phantasien u. s. w.) vorliegt; denn wo Hauptthemen herrschen, da entstehen diese Entwicklungsmotive einmal in deren Umspielung, in den kontrapunktierenden Stimmen der gesamten Entwicklung, dann aber auch in der Auflösung der Hauptthemen in ihre Fortspinnung hinein, z. B. beim Uebergang von Expositions- und Durch-

führungsteilen in Zwischenspiele. Kurzweg, die Entwicklungsmotive erscheinen, mehr oder minder zu den Grundtypen vereinfacht, überall, wo musikalisches Gestalten einsetzt, wie es in der Natur dieser Erscheinung liegt.

Soviel hier nur zur allgemeinsten Erklärung und Grundlegung für die Beobachtung des romantischen Vorgangs. Mit dem Umsturz zum homophonen Prinzip des jungen Klassizismus nimmt der ganze Bewegungsvorgang in der Musik andere Formen an. Wie der Linienkomplex in die harmonische Homophonie, so werden seine Einzelbewegungen in harmonisch-rhythmische Gesamtbewegung aufgesogen. Typisch werden daher vor allem verschiedene Begleit formen, darunter in erster Linie die zahllosen Varianten der harpeggierenden, d. h. der nur in gewissen Rhythmen über akkordliche Figuren pulsierenden Bewegung. Zwar verschwinden gewisse rudimentäre lineare Entwicklungsmotive nicht vollständig, aber sie bleiben selten und bedeutungsloser, erscheinen weggespült von den Gesamtwellen; diese sind nur ein Einzelausdruck davon, wie wenig sich die Bewegung von den alles Musikempfinden auf sich konzentrierenden Klängen löst, die früher nur Einkleidung der Linienpolyphonie gewesen waren, und wie sie einseitig ihre sinnlicheren rhythmischen Ausdrucksformen ausschöpfte; sie zieht ihre Kreise in geglätteter akkordlicher Oberfläche und im Gefüge der Betonungssymmetrien. Wo hingegen bestimmte motivische Durcharbeitung auch die Mittel- und Unterstimmen vom homophonen Grundriß wieder ergreift, da sind es weniger welche von den typischen Entwicklungsmotiven, die den Satz durchbrechen, sondern individuelle, mit der gesamten Thematik zusammenhängende Motive.

Wie vordem die Polyphonie in dem ausschweifenden Vielerlei der Linienbewegungen, so äußert nun der Klassizismus seine Kraft in einem unerschöpflichen Reichtum für derartige Begleitformen, aber auch in einem ungemein feinen Sinn für ihre Wirkungen. Welchen schwebenden Ausdruck und welchen Wechsel im Eindruck weiß Mozart durch die zartesten akkordlichen Begleitfiguren seinen Motiven und Melodien zu unterlegen! Und wie stark die Charakteristik schon bei einzelnen Harpeggien-

arten sein kann, zeigt auch noch späterhin die ganze Romantik von der schlichten Klavierbegleitung bis in die Symphonik; man braucht z. B. nur Schuberts Lieder aufzublättern, um zu erkennen, wie sogar Stellen von höchster dramatischer Erregtheit sich auf akkordliche Begleitfiguren einfachster Art beschränken und wie der leichteste Wechsel der Figuren den ganzen Charakter und die Stimmung zu verändern vermag. Hier erkennt man auch schon deutlich, daß nicht bloß der Rhythmus, sondern wie bei aller noch so stark rhythmischen Musik die Bewegungsdynamik der ganzen, wenn auch einfach geglätteten Begleitwellen ihren Inhalt bestimmt.

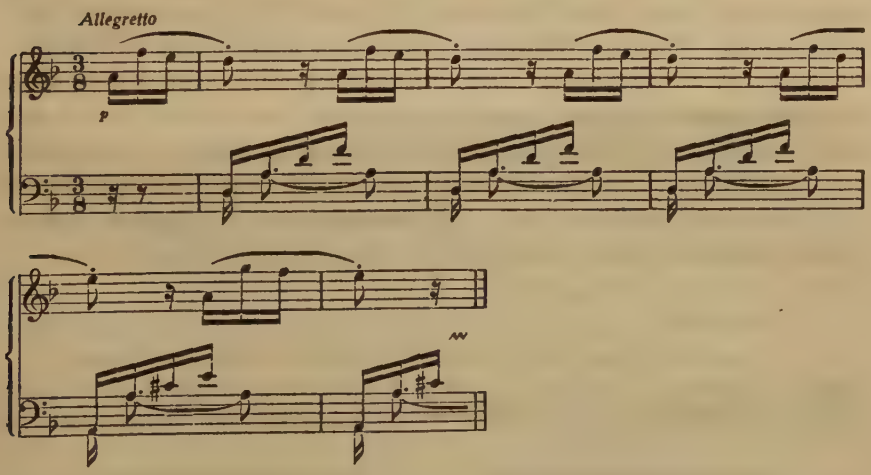
Indessen vollzieht sich nach den Anfängen des Klassizismus daneben eine andere Wendung; wie die Homophonie überhaupt nicht lange und auch in den Anfängen keineswegs durchgängig ihre primitiven Formen wahrt, so setzte der Durchbruch aus den Tiefen, der, wie schon im Zusammenhang mit den harmonischen Erscheinungen besprochen, allmählich den Satzstil wieder unterwühlt, auch bald bei den Begleitmotiven selbst an. Mit ihrer scharfen Sonderung von Melodie und Begleitung, vollends mit ihrer sinnfälligen Symmetrie, eignet der Homophonie etwas Kindliches, und hätte sie nicht in Haydn und Mozart und ihnen verwandten kleineren Meistern nebst aller schöpferischen Kraft auch die echte Anmut des Kindlichen gefunden, so wäre sie dürftig empfunden worden; einem grüblerisch-phantastischen Geist wie Beethoven entsprach sie nicht mehr in ihrer Reinheit, und selbst Naturen wie Haydn und Mozart nicht überall, auch sie wenden in manchen ernsten Akzenten zu einer in die Tiefe schürfenden Veränderung des Satzstiles. Beethoven vor allem wühlt die Untergründe der Begleitung wieder auf; ebenso wie er sie durch die motivisch durchbrochene Schreibweise wieder aufriß, so entdeckte er die Tiefe, die in den Begleitfiguren selbst liegt; er erfüllte sie mit neuartigem Leben und änderte ihre Bedeutung; ihn reizen die Unbestimmtheiten ihres Gesamteindrucks, und gerade aus ihnen sucht er den mystischen Hauptinhalt der Musik heraufzuholen. Darin vornehmlich äußert sich sogar einer seiner romantischen Züge, den auch sofort die ganze Frühromantik lebhaft aufgriff. Es war von jeher das Spiel der Romantik, in

ursprünglich Unauffälliges geheimnisvolle Bedeutung hineinzulegen und versteckte Züge aus dunklen Untergründen überall hervorblicken zu lassen. Auch ihrem Sinn für die Differenzierung ursprünglich zurückgestellter Teile und Umrahmungen des Kunstwerks kam die durchgearbeitete Begleitung entgegen. In einem beträchtlichen Teil von Beethovens Werken rückt das Schwergewicht der Homophonie bereits deutlich von der Melodie zu den Begleitwirkungen hinab.

An den Begleitmotiven selbst — um nur diese herauszuheben — äußert sich dies zunächst an keiner Wiederzerfaserung in einzelne Linien, sondern im Gegenteil in wuchtiger Zusammenballung aller Tiefenstimmen zu Gesamteindrücken; das Gegenteil von einer Klärung ist gesucht, der Reiz unbestimmter, aber mächtiger Kraftvorgänge. So entsteht einerseits eine Fülle neuer Begleitfiguren, von einfacheren bis zu schweren symphonischen Effekten, in denen oft die eigentlichste Charakteristik der Musik liegt, andrerseits werden die einfachsten in neuartige Symbolik gehoben. Zu welchem Ereignis werden z. B. die atmosphärischen Wellen einfacher Triolenharpeggien, die sonst oft die unbedeutendste Unterspielung von Melodiestimmen waren, im I. Satz der Mondscheinsonate (op. 27. Nr. 2)! Daneben betrachte man etwa das Hauptthema des III. Satzes, eine wild aus den Tiefen emporflutende Wellenbewegung des cis-Moll-Akkords, nüchtern gespielt nichts als eine Begleitfigur, hier aber zu einer Gesamtbewegung ungeheuren Anschwungs zusammengerafft und damit zu einer Charakteristik gehoben, die sie nicht nur als selbständiges Thema bestehen läßt, sondern als eines der bedeutendsten, die Beethoven geschaffen hat. Schon hier ist eigentlich das Verhältnis von Melodie und Begleitung umgekehrt; diese schwillt zu einem symphonischen Motiv und nur aus der Oberfläche seiner großen Akkordbewegung, an einigen rhythmisch betonteren Stellen, löst sich eine Reihe von Tönen des cis-Moll-Akkords zu einer Art übergreifenden melodischen Zusammenhangs, in dessen verschleierter Unklarheit künstlerische Absicht liegt. Beethoven geht aber noch weiter; er begnügt sich nicht, in die Tiefe der Begleitung sich hineinzugraben oder sie

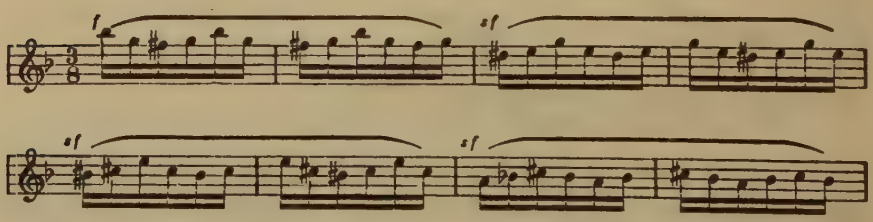
in einzelnen Themen wie dem letzterwähnten zu beinahe symphonischen Ideen verselbständigt und in ihrer Bedeutung vergrößert emporstürzen zu lassen, er schafft ganze Sätze, deren eigentlicher Inhalt in Kraftbewegungen liegt, wie sie ursprünglich in Begleitfiguren die Musik unterspielten; als ein entscheidender Durchbruch in seinem Schaffen ist hiefür die Klaviersonate in d-Moll, op. 31 Nr. 2, die er als „Sturmsonate" bezeichnete, anzusehen; schon ihr erster Satz zeigt, wenn auch nicht im ganzen, so doch in den hauptsächlichen Themen und in großen Strecken derartige Kraftbewegungen als den Hauptinhalt, die eigentlich an die Oberfläche und zu tragender Bedeutung emporgebrochene Unterströmungen darstellen; aber in einem ganzen Satz durchgeführt zeigt sich der unvergleichlich geniale Kraftausbruch beim dritten Satz dieser Sonate. Schon die ersten Takte zeigen, was hier vorgeht:

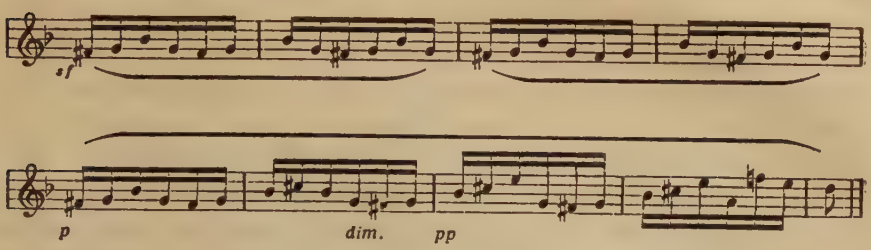
No. 268.



Das Gesamtthema ist eine Wellenfigur, aus dem wogenden Ineinandergreifen der tiefen Harpeggien und des kräuselnd überwölbenden oberen Motivs gebildet; es wäre hier längst unzutreffend, dieses Motiv mit der kleinen Sext als Melodie, das Uebrige als Begleitung zu bezeichnen; etwas ganz anderes ist hier bereits geschehen; was ursprünglich in der Begleittiefe vorging, die Kraftbewegung, schlägt hier empor, reißt die Oberstimme mit in

seine Welle, und diese selbst ist in ihrer Gesamtheit das Thema. Eine Melodie ist anderswo vorhanden, von den Wellenkämmen an ihren Höhen ausgeworfen, in breiter Ausspinnung zwischen den Melodietönen durch die Takte gekettet und über das Ganze als dünner Schleier gezogen. Man sieht, das Verhältnis von Melodie und Begleitung, ein Hauptzug der Homophonie, ist hier vollständig umgestülpt; denn dieser Satz geht von den Komplexfiguren der gesamten Tiefenstimmen aus. Den ganzen Satz, auch in den anderen (neben diesem zurücktretenden) Themen beherrscht der gleiche Grundzug; überall freies und unmittelbares Ausströmen einer tobenden Kraft; höchst charakteristisch für das Elementare dieser Vorgänge sind auch vereinzelte einstimmige Stellen, so zu Beginn und vor allem mit dem Ende der Durchführung, Kraftlinien, die sich aus zitternden Ansätzen zu immer größeren Kreisen entfalten und die Wiederkehr vom Hauptthema aus sich herausschleudern; sie beweisen besonders deutlich, daß auch der Melodiebegriff unter dem neuartigen Verspüren der Grundströmungen schon Ansätze zu Aenderungen erfährt und sogar gewisse, wenn auch nur ferne Aehnlichkeiten mit den (heute allgemein mißverstandenen, ins Ornamentale oder aber ins Rezitativische gezogenen) Linienbildungen aus Bachs Phantasien und Toccaten aufweist, mögen auch die Stilgegensätze noch hervorstechender sein; die Melodie will in diesen Takten nichts anderes mehr bedeuten als energetische Entwicklung[1]):

No. 269.

[1]) Man beachte auch im II. Satze von Beethovens letzter Klaviersonate, in C-Moll, op. 111, in den späteren Teilen die schwebenden Linien, in denen die Triolenfiguren zu einer deutlich dem Prinzip der unendlichen Melodie zustrebenden Ausdrucksrichtung ausgesponnen sind. Sie sind sogar von den rhythmischen Akzenten noch viel gelöster als die Linien der D-Moll-Sonate.



Man begreift den Namen „Sturmsonate" und findet die reinen Kraftvorgänge in dieser Art und in ähnlicher Größe vielleicht nur mehr in der „Appassionata" entfesselt, die übrigens Beethoven einer Ueberlieferung nach auch als „Sturmsonate" bezeichnet haben soll; ob dies zutrifft oder nicht, die Grundidee kehrt großenteils wieder; sie bedeutet nichts geringeres als eine neue Erfassungsart der Musik, die sich von der ursprünglichen des Klassizismus loslöst; sie zeigt, wie die Kraftbewegungen der Musik nach kurzer Zurückdämmung wieder elementar vorbrechen und sich einen vollkommen anderen Ausdruck schaffen als ehedem in den linearen Energieauswirkungen der Polyphonie; sie sind wild leidenschaftlich, wie sie dort mehr von ruhiger Innengewalt waren. Es sind die Grundlagen, aus denen sich die instrumentale Musik weiter entwickelt, und noch mehr, schon in reinster und größter Ausprägung die Grundlagen des romantischen Kunstempfindens, das aus dem Einsfühlen der psychischen Kräfte mit denen der Natur hervorging. Man darf nicht übersehen, daß hier die eigentlichen Quellen vom Wiedererstehen der unendlichen Melodie liegen, wenn sie auch technisch erst später sichtbar wird, zugleich die Quellen der durchgreifenden Veränderung, die sie gegenüber der Polyphonie erfährt.

So ist es auch für dieses Problem, die vollkommene Veränderung der musikalischen Grundlagen, von höchster Bedeutung, daß sich Beethoven zu dessen voller Lösung zu einer Zeit durchrang, als ihn die künstlerische Einstellung zur Natur beschäftigte, Um sein dreißigstes Lebensjahr entstanden kurz hintereinander drei Sonaten, deren jede in einer besonderen Art das Verhältnis zur Natur sucht. Das sind die Sonate op. 27 Nr. 2 (Mondschein-

sonate), die gleich darauffolgende in D-Dur op. 28 (auch Pastoral-Sonate genannt) und die letzterwähnte in d-Moll op. 31 Nr. 2. In der ersteren ein fieberhaft schweres Hineinsehnen in die Stimmungen tiefer nächtlicher Schwüle, ein anbetungsvolles Unterlegenheitsgefühl gegenüber der Natur. Daneben in der zweiten ein vertrauensvolles, sieghaftes Empfinden, das der Natur entgegenjauchzt; Tag, Sonne und lichtfrohe Farben, schon der Pastoralsymphonie ähnlich. In der dritten ist die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur vollständig anders gefaßt; kein freies, genießendes Gegenübertreten wie in der D-Dur-Sonate, sondern wieder leidenschaftlichstes Hineindringen in die Natur; aber auch nicht wie in der cis-Moll-Sonate in einem stimmungstrunkenen Unterlegenheitsgefühl, sondern in einer Befreiung von aller druckhaften Schwere, einem Mitstürmen mit allen ihren Kräften; ein pantheistisches Naturgefühl spürt sich selbst eins mit den Gewalten. So bringt die Sonate keine Darstellung vom Sturm, sondern das Erlebnis seiner Kräfte. Beethoven selbst ist der Sturm. Damit findet der künstlerische Ausdruck, was nicht ganz zwei Jahrzehnte später seine philosophische Formulierung in Schopenhauers Lehre von der Welt als Wille findet[1]). Merkwürdig hell blitzt einmal bei Beethoven das Bewußtsein dieses, mit dem Schlußsatz der d-Moll-Sonate voll zum Durchbruch kommenden Naturempfindens auf, wenn auch etwas unbeholfen im Ausdruck; in einem Briefe an Brunswick (denselben, dem die „Appassionata" gewidmet ist), schreibt er: „Mein Reich ist in der Luft, wie der Wind ist, so wirbeln die Töne, so oft wirbelts auch in der Seele". Es war Beethovens Errungenschaft, in der Musik die Kräfte unmittelbar, gelöst von den überkommenen musikalischen Schönheitsbegriffen des jungen Klassizismus, zum Ausbruch dringen zu lassen. Im Einsfühlen dieser Kräfte mit denen der Natur gipfelte sein Weg zur Natur wie der zur Musik, (der sich auch in seiner absoluten Instrumentalmusik hernach unbewußt oft viel tiefer zeigt als in dem bewußten Naturverhältnis der Pastoralsymphonie.)

---

[1]) Ernst Glöckner nennt in seiner Dissertationsschrift „Studien zur romantischen Psychologie der Musik" (München 1909), treffend Beethovens Instrumentalmusik die „tönende Welt als Wille". (S. 12).

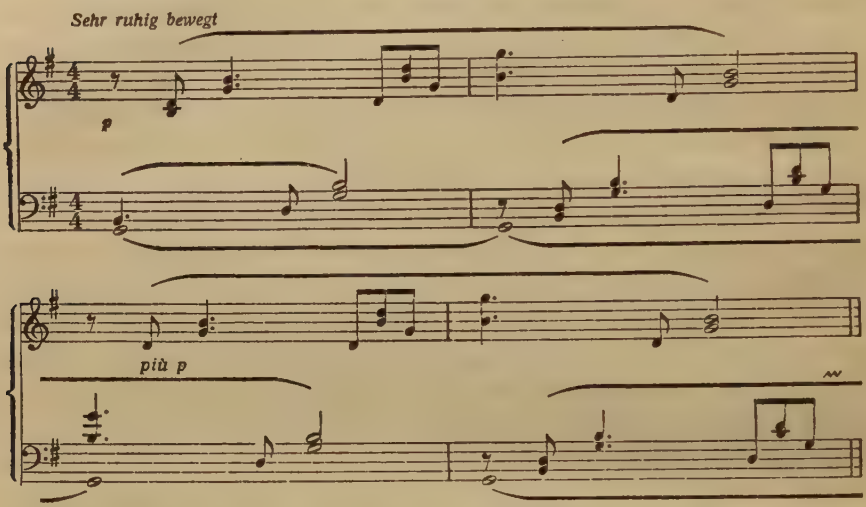
Damit sind dem instrumentalen Stil der Homophonie neue Wege gegeben, die zugleich mit der Bereicherung der „durchbrochenen" Satztechnik neues Leben in die ursprünglich nur der „Begleitung" zugewiesenen Tiefen dringen lassen. Verdrängen sie auch nicht gleich das Prinzip einer herrschenden, nur oft über viele Stimmen wechselnden Hauptmelodie, so rückt doch das Schwergewicht immer entscheidender dahin, wohin es teilweise Beethoven schon gewiesen hatte, zur Erfassung des ganzen Stimmenkomplexes als einer Kraftbewegung, deren Entwicklung und wechselnde Formen den großen zusammenhängenden Gestaltungszug bestimmen. Damit konnte die Ueberwindung und Auflösung der in der Hauptmelodie sich noch erhaltenden Symmetrie und Zweitaktigkeit nur mehr eine Frage der Zeit sein; denn in der Tiefe war eine Kraft anderer Art wiedererfühlt, als sie im Rhythmus mit seinen Betonungen Ausdruck fand. Es ist also keineswegs nur der Sprechgesang, der die unendliche Melodie auslöst; als ein von der Symmetrie verhältnismäßig am unberührtesten gebliebener Rest ist er wie erwähnt mehr eine Einzelerscheinung, zu welcher die von der Tiefe vorbrechenden Wandlungen im Kraftempfinden greifen, und welche sie daher zu neuartiger Bedeutung dringen lassen. Immer bedeutsamer wurde der Melodie gegenüber der Zug, den man als die Gesamtmelodik bezeichnen könnte, und der nun von jener Hauptmelodie stets mehr Unabhängigkeit gewann, zu immer größeren Strecken sie sogar sich selbst unterordnete. Die Vollendung dieses Prozesses gedieh im symphonischen Stil der Romantik, vor allem mit den symphonischen Dichtungen von Berlioz und Liszt, die von vornherein größere Unabhängigkeit vom formalen Prinzip einer Hauptmelodie voraus hatten, und er tritt bei Wagner nach 1850 in hellste Erscheinung.

Der technisch-formale Prozeß ist von zwei Seiten zu verfolgen; im großen in den musikalischen Entwicklungsformen, und im kleinen im Wiederausbruch von Motiveinheiten, die sein Kräftewirken ausprägen. Diese Motiveinheiten sind zunächst nicht linear, wie es die vorklassichen Entwicklungsmotive waren, sondern erstehen als Kraftbewegungen über ganze Stimmenkomplexe, die oft sogar in Gruppen gegeneinander spielen. Während

Bach seine Musik zu schwebendem Ausdruck löst, indem er einzelne Linien in die Schwebebewegung übergehen läßt, zeigt z. B. der folgende Liedanfang zwei Gruppen groß ausbreitender Wellenzüge:

Richard Wagner, „Der Engel“ (aus den Wesendonck-Liedern).

No. 270.



Im Klaviersatz ist im allgemeinen die Verteilung solcher Teilkomplexe auf das Spiel beider Hände das Gegebene, im Orchester tritt leichtere und mehrfache Differenzierung nach Gruppen ein. (Auch in Beethovens Thema im III. Satz der d-Moll-Sonate, s. Nr. 268, ist die Bildung der Wellen aus zwei einzelnen Linien mehr eine Zufälligkeit; es bleiben auch von der unteren immer einzelne Töne liegen, so daß weniger eine Verwandtschaft mit dem alten Linienstil, als mit seiner Auflösung in das vollgriffige Spiel vorliegt.)

Doch liegt es auch hier in der Natur der Entwicklung, daß sich aus solchen homophonen Motiven, die sich als Ausdruck gewisser Energievorgänge in Stimmenkomplexen herausbilden, bald einzelne lineare Elemente ablösen, sich aus ihnen herausheben und in ihrer Zeichnung ein Auszittern der drängenden Kräfte erkennen lassen, die das Ganze der Stimmen formen,

durchbilden und verarbeiten. Somit liegt schon ein Hauptunterschied der mit der reifenden Romantik wieder zahlreich entstehenden kleinen linearen Entwicklungsmotive zu denen der Polyphonie darin, daß sie nicht als selbständige Einzellinien zusammenwirken, sondern umgekehrt aus einer Gesamtheit harmonischen Charakters zur Selbständigkeit herausstreben; wie dies bei einem Kampf um Loslösung von der Homophonie selbstverständlich ist.

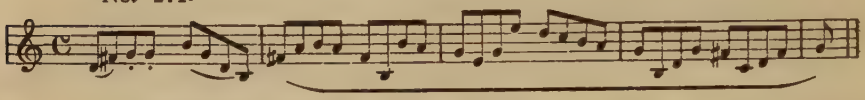
Aber dieses kraftvolle Losringen äußert sich auch an den Einzellinien selbst, wenn man diese zunächst für sich betrachtet; Ausdruck dieses Ringens und der Ungelöstheit sind ihre verkrampften Formen. Die einfachsten Linien finden sich selten; selbst die Grundformen der Bewegung sind unruhiger, meist nur Annäherungen an die Urmotive; wo diese in ihrer schlichten Gestalt vorkommen, da erscheinen sie meist in raschen Wiederholungen überhetzt; erst mit den Höhepunkten der Satzentwicklung dringen sie in ihren reineren, ruhigeren Formen heraus. Hier, in den lebendigen Vorgängen der Formdynamik, liegen erst die ursprünglichsten und die eigentlichsten Inhalte der Urmotive. Sie reichen in ihrer Bedeutung, die vordem von leitmotivartigen Verarbeitungen des Musikdramas aus zu verfolgen war, bis auf den unbegrifflichen, psychischen Urgrund der Musik. Hier bestehen die Urmotive nicht für sich, sondern im Dienste des Ganzen; und das ist eine viel wesentlichere Funktion; der Form nach können es die ganz gleichen Gebilde sein.

Für diese ganze Entwicklung hatte der orchestrale Stil von Wagner, Liszt und Berlioz bedeutungsvollere Vorbereitung als in der romantischen Oper beim romantischen Liede gefunden, dem auch mit Schubert die genialere Musikernatur beschieden war; die intimere Kunstgattung hatte zudem einer verfeinerteren Durcharbeitung Raum gegeben. Gegenüber dem Klaviersatz von Schuberts Liedern sind die Begleitformen in Opern von Weber, Marschner, Spohr noch sehr einfach; Einzelheiten, die in die neue Entwicklung weisen, dringen zwar schon vor, nicht bloß in manchen charakteristischen Begleitideen, sondern, was hier wesentlicher ist, in Ansätzen zu ihrer dramatischen und stimmungshaften Verselbständigung; so liebt es z. B. Weber,

gewisse einfache Figuren einer Akkordbegleitung zu einer Eigenbedeutung zu erheben, indem er sie über den Melodien und Hauptthemen in den Violinen spielen, oder auch einige Takte allein ertönen läßt; indessen sind die Ansätze zur Herausbildung einzelner linearer Entwicklungsmotive hier noch gering; zwar nehmen die Harpeggienwellen auch hie und da eine mehr lineare Zeichnung an, wie etwa diese:

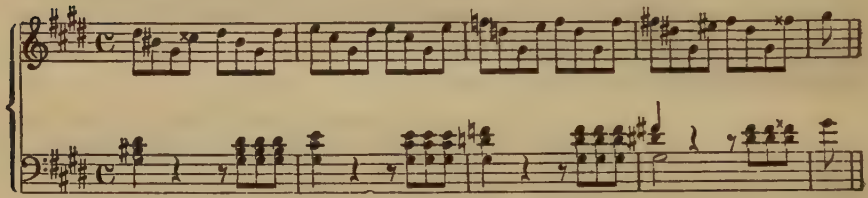
Weber, „Oberon".

No. 271.

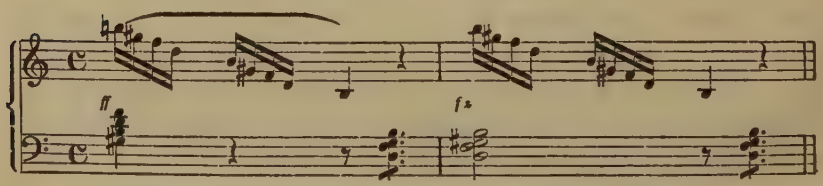


oder es entstehen aus ihnen herankletternde Figuren, welche, da sie im Zuge einer Steigerung entstehen, bereits als Entwicklungsmotive bezeichnet werden können:

Marschner, „Der Vampyr"

No. 272.

auch Figuren wie das folgende herabstürzende Motiv bilden sich im Zuge erregter Steigerungen in der Art von Entwicklungsmotiven in typischer, sehr häufiger Wiederkehr heraus, und bereits in gewisser Verwandtschaft mit ähnlichen Figuren bei Wagner:

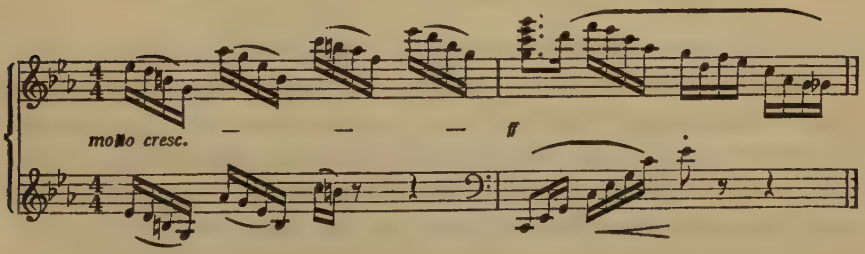
Marschner, „Der Vampyr"

No. 273.

Doch sind das alles mehr Vorerscheinungen, die erst aus einem größeren historischen Zusammenhang zu werten sind. Die Entwicklung bis zum Wiederdurchbruch der freigestaltenden Bewegungskräfte und der unendlichen Melodie vollzieht sich allmählich in Uebergängen, die man am besten versteht und im einzelnen Kunstwerk wiedererkennt, wenn man gewisse Hauptpunkte absteckt, also etwa der Ausgangsgrundlage der reinen frühklassischen Homophonie wieder das Bild des „Tristan"-Stiles gegenüberstellt.

Auch hiefür können wenige herausgegriffene Andeutungen genügen. Wie in allem die unendliche Melodie im „Tristan" noch im Befreiungsvorgange steckt, so sind auch die Entwicklungsmotive noch überall mit überkommenen Begleitfiguren, bis zu deren einfacheren akkordlichen Formen untermischt. Aber man wird gleich wiedererkennen, daß es typische, nicht nur bei Wagner selbst, sondern in der ganzen späteren Romantik überall, genau oder in Annäherungsformen, wiederkehrende Gebilde sind, und darin drückt sich wie schon im vorklassischen Stil ihre unbewußte Herausbildung aus gewissen einfachen Bewegungsempfindungen aus. Betrachtet man z. B. einen Steigerungsgipfel wie diesen, so erkennt man gleich zwei ganz typische solcher Linienfiguren:

Wagner, „Tristan", I. Akt, IV. Szene.

No. 274.



Im ersten Takt eine Figur, deren Dynamik im Zusammenhang mit lebhaft und kräftig hinaufringenden Steigerungswellen äußerst plastisch und ohne weiters erkennbar ist. Es ist in den

Anfangstönen jeweilen ein Ausgreifen zur Höhe, von da ein Abstürzen und Wiederansetzen. An dieser Stelle bildet sich übrigens das gehetzte Motiv in einer Fortspinnung aus dem Unmutsmotiv, in unmittelbarer Fortleitung der Nr. 222 angeführten Takte, heraus.

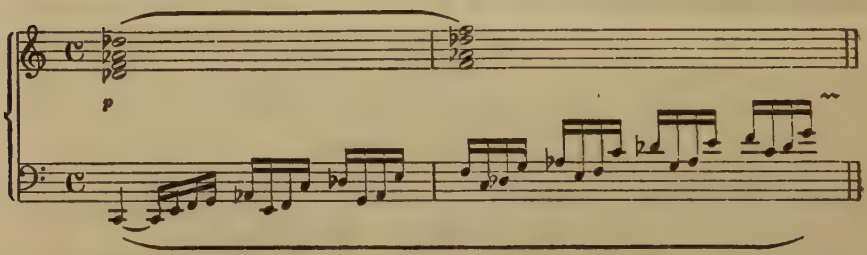
Der zweite der angeführten Takte bringt eine Figur, die bei raschem Sturz aus einem Höhepunkt zur Tiefe sich überall immer wieder herausbildet; ihre Dynamik liegt in einem kurzen Ansatz zur Höhe, um von dieser in jäher Bewegung hinabzureißen. Im vorliegenden Takt erscheint, wie fast immer, dieses Entwicklungsmotiv in wiederholtem Ansatz: zwei Sturzwellen sind zur Linie des ganzen Absturzes ineinandergeleitet.

Beide Motive, das vom ersten wie das vom zweiten Takt, lassen bereits erkennen, wie unruhig, hastig und verkrampft im Vergleich zu Bachs Stil die romantischen Entwicklungsmotive sind.

Ein anderes Anstiegmotiv trägt und verarbeitet eine Steigerungsentwicklung in dieser Art:

Wagner, „Rheingold" (Zwischenspiel vor der IV. Szene)

No. 275.

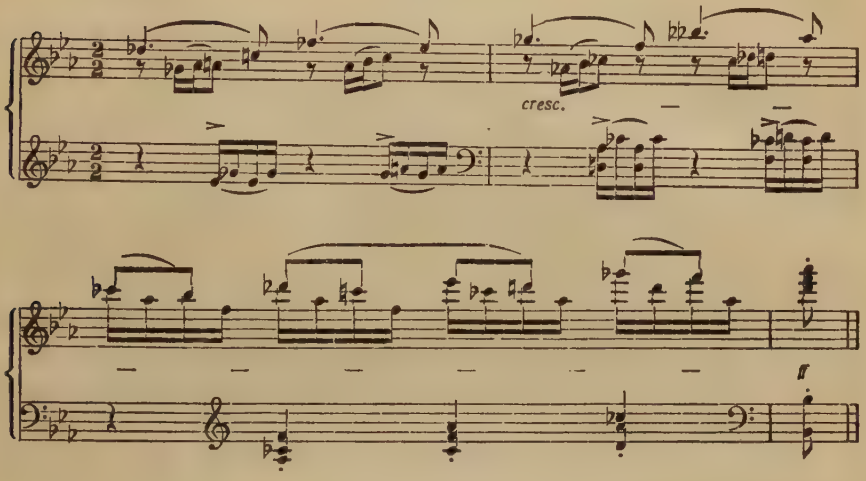


Im zweiten Taktviertel erscheint sogar das Grundmotiv einer viertönigen Reihe (e-f-g-as); doch nimmt es sogleich die lebhafteren Züge eines weiter ausgreifenden Hinankletterns an. Man erkennt sofort eine Verwandtschaft mit dem in Nr. 272 angeführten bei Marschner; doch hält es sich dort noch spielerisch an der Oberfläche, ist zudem noch in sichtlicher erster Loslösung von einer bloßen Akkordbrechung begriffen, während es bei Wagner von den Tiefen her den Steigerungszug aufgreift und sich mit gestemmter Kraft zur Höhe wühlt.

Plastisches Ineinandergreifen von Anstiegsmotiven zeigt folgende erregte symphonische Steigerung:

Wagner, „Tristan", I. Akt, 1. Szene:

No. 276.

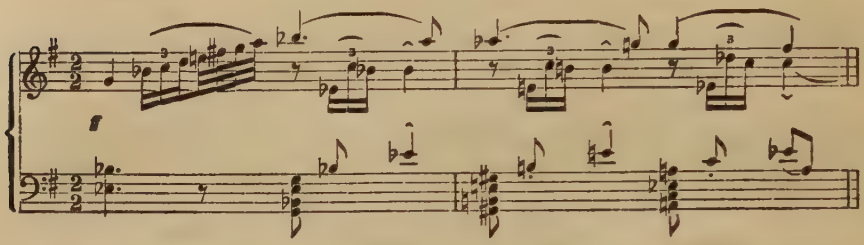


Die Oberstimme bringt eine typische zweitönige Schichtfigur, die sich mit dem dritten Takt, der krisenhaften Annäherung zur Gipfelung, ins doppelte Zeitmaß erhitzt. Zwischendurch bildet sich in einer Mittelstimme das eingreifende, in kurzen Ansätzen zur Höhe treibende dreitönige Motiv (ges-as-a, u. s. f.) heraus, (gleichartig mit dem Bach-Motiv Nr. 262). — Man vergleiche hier auch die Schichtmotive im Beispiel Nr. 111 von Bruckner. — Auch die Züge vom Verhängnismotiv sind, wie sich aus ihrer Dynamik unmittelbar erklärt, ihrer rein energetischen Linienerfassung nach eines der häufigsten Schichtmotive. (Dies erkennt man z. B. sogar schon an den Takten von Nr. 108, wo zwar noch die Bedeutung eines Verhängnissymbols wie vordem erwähnt von ferne hereinspielt, zugleich aber auch rein entwicklungsdynamisch diese Figur im Vorgang dieser enormen Klangauftürmung ihre Bedeutung hat.)

Wie bei Bach erscheint auch in der Romantik ein einfacher Quartsprung aufwärts in seiner kurz akzentuierten Kraft sehr viel als Entwicklungsmotiv stark ansteigender Partien. In fol-

genden Takten tritt es — auch das in ähnlicher Art wie bei Bach — als Gegenstrebung in einer fallenden Satzentwicklung ein:

Wagner, „Tristan", I. Akt, 3. Szene.

No. 277.

Die Hauptmelodie des Tantris-Motivs trägt einen sinkenden Zug; das Quartenmotiv (in den Hörnern) entsteht als gegenwirkende Teilkomponente der gesamten Satzenergie, (ebenso wie die steigenden Bässe).

Zum Vergleich damit betrachte man Beispiel 100, wo dem gleichen Leitmotiv bei ruhigerer Verarbeitung in den Mittelstimmen ein anderes Entwicklungsmotiv entgegentritt, nämlich die kurze zweitönige Figur (in den Celli) von mehr wiegendem und schwebendem Charakter; schon ihre Umformung ist interessant, im ersten Takt nur die chromatische Folge zweier Töne (e-f und f-fis); schon im zweiten breitet sie sich im Cello zur flugartigen Sextbewegung (f-d) aus, hierauf schließlich zum ganz rudimentären dreitönigen Schwebemotiv d-f-e; das sind ungemein bezeichnende Wandlungen, die deutlich zeigen, wie aus der Dynamik allein sich alle diese leichten Veränderungen und Zusammenhänge herausbilden. Indessen liegt auch in Nr. 277 eine Umgestaltung dieses Entwicklungsmotivs vor, (über dem Quartmotiv der Hörner in den Violen und 2. Violinen), hier in Triolen, unruhiger, im dynamischen Ausdruck eines leichten Schwankens, das synkopisch zwischen die Hauptfortschreitungen eingreift und die Schwebe hält.

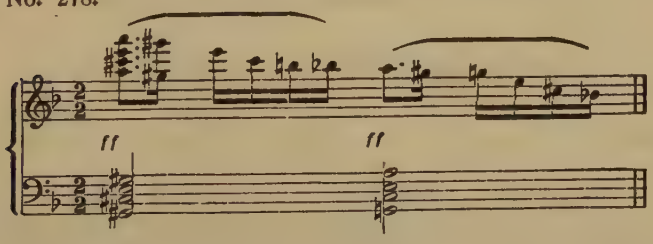
Nicht unerwähnt bleibe die Anlauffigur, wie sie in Nr. 277 in der Hauptstimme einsetzt; auch sie ist als ein Entwicklungsmotiv zu bezeichnen; wie oft sie bei Steigerungen vor dem Ge-

winnen neuer Höhepunkte einsetzt, auch schon im Orchester der Klassiker, ist bekannt. Verglichen mit einem ruhigen Anstiegmotiv bei Bach, der sich bei solchen Ansätzen meist mit dem viertönigen Grundmotiv begnügt, vereinzelt (vgl. die a-Moll-Fuge im Wohlt. Klavier, II. Teil, Takt 13) in einer ganzen Oktave, aber bedeutend gemessener, zu einem Höhepunktseinsatz zielt, läßt diese Figur, ebenso wie ihre häufige Wiederholung, sofort die ganze Leidenschaftlichkeit des romantischen Charakters als sinnfälligsten Gegensatz erkennen. In der modernen Symphonik geht die Verstärkung dieser Läufe sehr bezeichnende Wege; sie werden nämlich (zugleich mit Dehnungen bis über mehrere Oktaven) so instrumentiert, daß schließlich glissando-artige Effekte überwiegen, oft ist sogar ein Glissando selbst vorgeschrieben; das besagt nichts anderes, als daß man die Schwunggewalt über die Klarheit der Töne vorbrechen läßt, eine rein energetische Ausdrucksbewegung. (Vgl. die Symphonik von Mahler und R. Strauß.)

Ein Motiv des Herunterstürzens, fast identisch mit dem vom zweiten Takt in Nr. 274, nur bereits geradlinig verlaufend, ist das folgende, das mit geringen Abänderungen unzähligemale, und zwar typisch von langsam erreichten Höhepunkten sich jäh loslösend, vorkommt, z. B. in zwei Oktaven hintereinander:

Wagner, „Tristan“ (I. Akt, aus dem Anfang der III. Szene).

No. 278.



Solche wildbewegte Absturzfiguren erscheinen auch immer, in mehrmaliger Folge, bei Entwicklung kurzer und unregelmäßiger Steigerungswellen, wie von hoch aufspritzenden Wogen ausgeworfen, meist dann zu ruhigeren Linienmotiven verklingend, die auch plastisch allmählich sich in die tieferen Orchesterstimmen

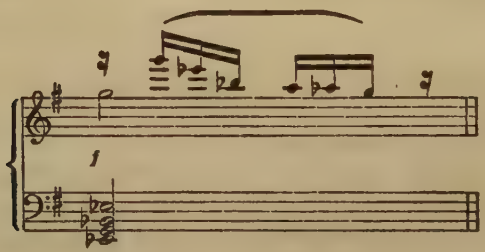
verlieren. Vorläufer von ihnen sind schon Linien wie die in Nr. 273, nur zeigt wieder der erste Blick, wie die bei der älteren romantischen Oper noch ganz starke Abhängigkeit vom Akkord sich bei Wagner zu linearer Selbständigkeit und unvergleichlich ausgeprägterer Physiognomie durchbildet. Etwas ruhigere Formen als die letzterwähnten, aber im Grunde dasselbe, bringt Wagner vielfach in dieser Art:

No. 279.

Sehr häufig ist die folgende Form eines absteigenden Entwicklungsmotivs, dynamisch bestimmt durch den Vorgang kraftvoll-breiten Ansatzes und ruhigeres Auslaufen, d. i. im Tönebild erst in Ausbreitung über akkordliche Intervalle, dann in Sekundbewegungen verstreichend:

(aus dem „Tristan", I. Akt, II. Szene.)

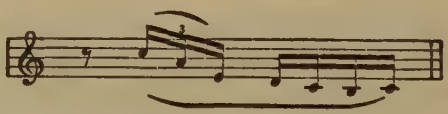
No. 280.



Oder auch:

(Wagner, „Walküre", I. Akt, III. Szene.)

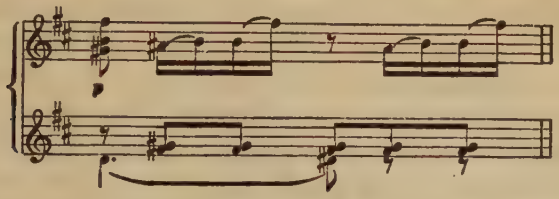
No. 281.



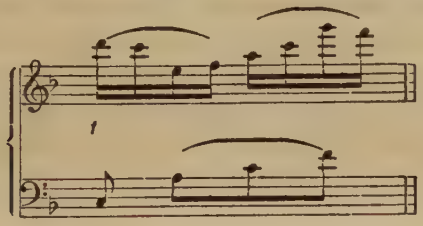
Das Motiv eines Wellengekräusels ist z. B.:

(Wagner, „Siegfried", III. Akt, III. Szene.)

No. 282.

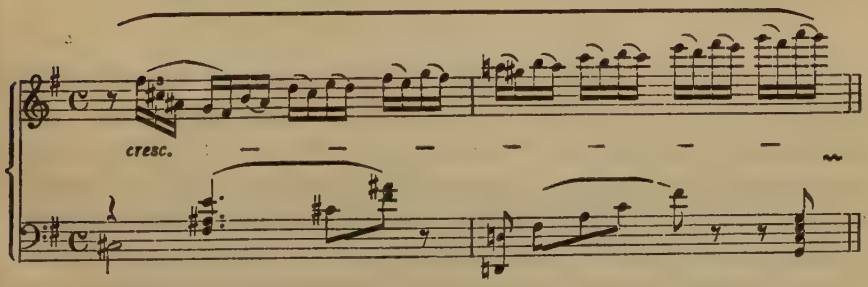


Ungemein häufig entsteht die lebhafter in die Tiefe und wieder zur Höhe sprudelnde Wogenform:

No. 283.

Eine andere typische Figur einer zur Tiefe greifenden Welle, die dann in lebhaft gekräuselter Linie zur Höhe hinantreibt, ist:

(Wagner, „Walküre", I. Akt, III. Szene.)

No. 284.

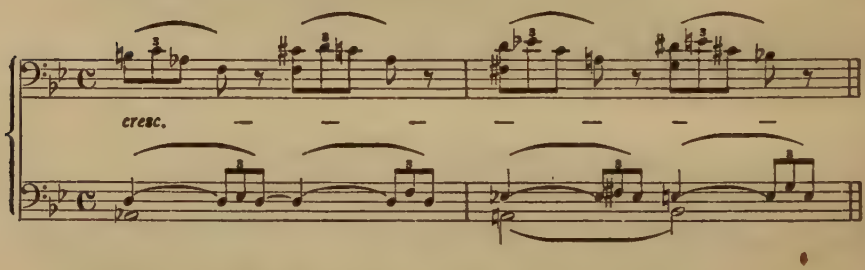


Man erkennt hieran, wie der große Gesamtzug dieser Wellenbewegung im einzelnen Teilmotive auswirft, die selbst schon als Entwicklungsmotive eintreten können, wie hier der Absturz der fünf ersten Töne, dann das zweitönige Motiv im Hin-

anwogen. Selbstverständlich geht der Entstehungsvorgang hier vom Großen zum Einzelnen; die ganze zweitaktige Figur ist eine einheitliche Kraftbewegung, die Teilbewegungen, in die sie verzittert, lösen sich von ihr aus; wie auch die ganze zweitaktige Figur selbst, dem Wesen der Entwicklungsmotive entsprechend, wieder mehr unbewußt aus der Gesamtheit der ganzen symphonischen Wogenbewegung herausspringt; man beachte wie die Akkordfiguren, von denen sie aus der Tiefe her gehoben ist, im Einklang mit ihrem Kraft- und Bewegungsausdruck stehen. Dies ist bei allen Entwicklungsmotiven zu beobachten und mit ihrer Entstehung aus den homophonen großen Begleitkomplexen heraus gegeben.

Zwei einfache Wellenmotive, hastig in der aufgewühlten Symphonik ineinanderspielend und einander fast gleich, zeigen Höhe- und Mittelstimmen dieser Takte:

(Wagner, „Walküre", II. Akt, V. Szene.)

No. 285.

Auch das ist keine „Kombination", sondern ursprüngliche Gesamtheit, die sich zerfasert. Mit der Losringung aus dem harmonisch-homophonen Stil ist es gegeben, daß im allgemeinen die ruhiger und in mehr getragenem Ausdruck sich haltende schwebende Entwicklung noch mehr in akkordlichen Wellenformen der verschiedensten Art als in linearen Motivtypen Ausdruck findet. Auch diese erscheinen aber in labilster Gestalt, und fast immer in Verbindung mit großen wellenden Harpeggienbewegungen. Die ganze Symphonik des „Liebestodes" gibt ein Bild davon. Der verklärtere Ausdruck von Bruckners Musik bringt die einfachsten unter den linearen

Entwicklungsmotiven schwebender Bewegung häufiger als Wagner. Ruhig auswellende Linien wie diese:

Bruckner, I. Symphonie, 2. Satz.

No. 286.

die in Breite große Partien des Satzes durchfließen, erinnern in ihrer Führung an Bachs Schwebebewegungen. Wie diese breiten auch sie sich mitunter bis zu flugartigem Bewegungsausdruck:

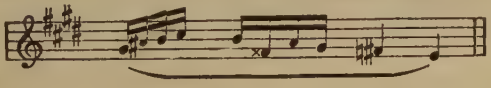
(aus dem gleichen Satz)

No. 287.

Wirrer verläuft oft ihre Unruhe bei Wagner, z. B:

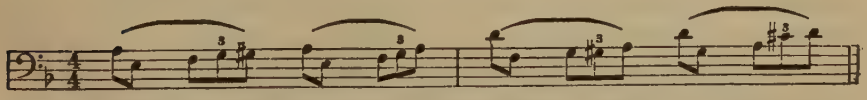
(aus den „Meistersingern", I. Akt)

No. 288.

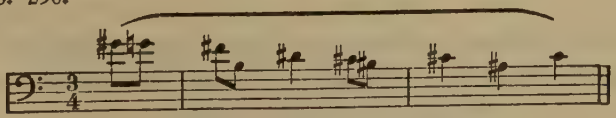


Das Gewebe seiner Mittelstimmen liebt Formen wie diese:

(aus den „Meistersingern", I. Akt)

No. 289.

oder:

No. 290.

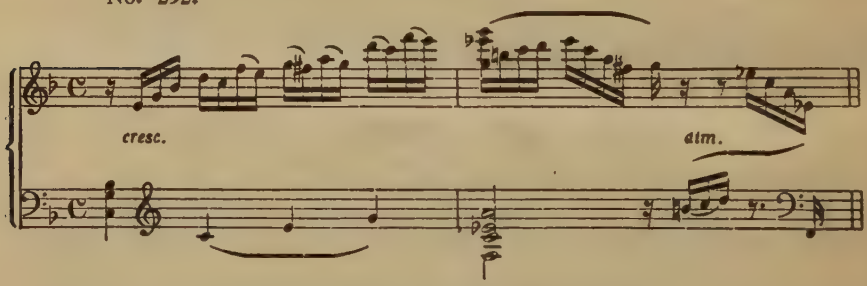


oder:

No. 291.

Manche solcher Entwicklungsmotive sind halb und halb leitmotivisch, mitunter werden sie es sogar in ausgeprägter Weise; wie alle absolute Bewegung gehen auch sie leicht und unabgrenzbar in Motive darstellerischen Charakters über; Bildungen wie die letzterwähnten z. B. erscheinen mit Vorliebe von Wagner als Motive des Naturwebens usw. verarbeitet. Ebenso mag ein vereinzelter Hinweis darauf genügen, wie aus den Motiven rein formaler Bewegungsentwicklung der absolute Liniencharakter in subjektivierten hinüberschlägt; die folgenden Figuren, sonst unzähligemale als Entwicklungsmotive entstehend (vgl. Nr. 284), erscheinen z. B. als Motive des Jauchzens, hocherregten seelischen Ausdrucks in der „Walküre“ (III. Akt, I. Szene, „Lebe, o Weib, um der Liebe willen!“):

No. 292.



Auch das herabstürzende Entwicklungsmotiv von Nr. 274 erscheint z. B. mehr als psychische Affektbewegung, als ein Motiv des Jauchzens, überhaupt seelischer Wallung, oft im Beginn der II. Szene vom II. Akt des „Tristan“, usw.

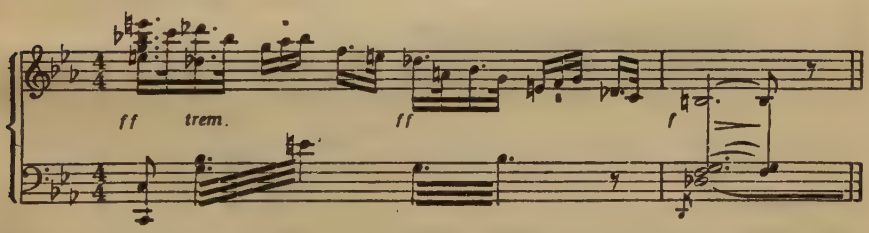
Sosehr die Entwicklungsmotive ihrer ganzen Bedeutung nach von solchen Stimmen zu unterscheiden sind, die als leitmotivische Figuren in den reich durchbrochenen Satz und seine versteckteren Mittelstimmen eingewoben sind, unabgrenzbare Uebergänge entstehen hier nicht bloß durch die innere Unabgrenzbarkeit der Ausdrucksschwankungen, sondern oft auch aus den

technischen Eigentümlichkeiten der unendlichen Melodie, indem vielfach (wie im polyphonen Stil) Leitmotive sich allmählich in die typischen Bewegungsformen zersetzen, derart, daß die Linienausspinnung fließend aus bewußten letzten Anklängen in rein dynamisch bestimmte Linienbildungen überleitet und wieder aus ihnen zurück differenziertere Leitmotivanklänge verdichtet. Ein Beispiel dafür bot schon Nr. 274, wo die Figur des ersten Taktes wie erwähnt aus dem Unmutsmotiv sich weiterleitet und zu dynamischem Bewegungsausdruck verallgemeinert.

Der Uebergang eines Hauptmotivs, z. B. eines leitmotivischen, in ein Entwicklungsmotiv ist aber oft sehr plastisch. So erscheint im folgenden Takt das Seefahrt-Motiv (s. Nr. 29) in eine jäh zur Tiefe wirbelnde Bewegung hineingezogen, die sich dem Entwicklungsmotiv vom 2. Takt in Nr. 274 oder von Nr. 278 oder ähnlichen nähert, nur bedeutend krauser und lebhafter gehalten ist:

Wagner, „Tristan", I. Akt, V. Szene.

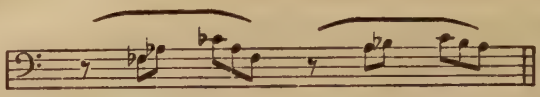
No. 293.



Daß Leitmotive in Entwicklungsmotive übergehen, als ursprünglich vortretende Eindrücke, die mehr in den Untergrund hinabtauchen, ist eine Erscheinung, welche die ganze Symphonik des „Tristan"-Stiles durchzieht.

Besonders reich und unabgrenzbar ist aber das Uebergehen von Akkordbrechungen in lineare Entwicklungsmotive, namentlich wellender Art; damit spiegelt sich im Einzelnen, was im Ganzen der Lauf und innere Kampf der historischen Entwicklung; die Loslösung linearer Elemente aus einfachen akkordlichen Wellen führt z. B. typisch und schon sehr früh zu Umgestaltungen, wie sie hier nebeneinanderstehen:

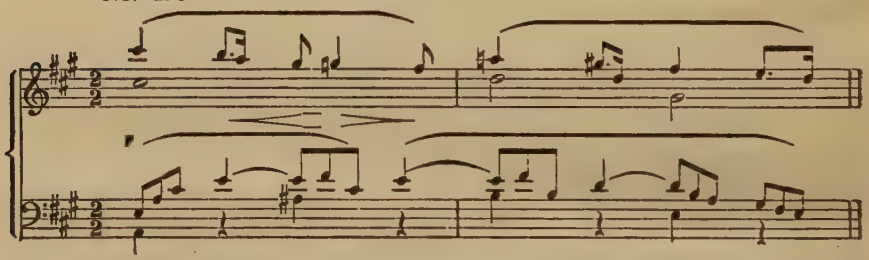
No. 294.



So geringfügig diese ganze Veränderung, sie zeigt gerade keimhaft das Wesentliche dieser Umgestaltung, indem die einfache akkordliche Begleitfigur mit der zweiten Takthälfte in ein Gebilde übergeht, das, wenn auch unscheinbar, bereits als ein lineares, eben infolge seiner Primitivität sehr gewöhnliches Entwicklungsmotiv anzusprechen ist.

Umgekehrt zeigt das folgende Beispiel in den Begleitstimmen ein lineares Motiv in Auflösung zu bloßer Akkordbewegung begriffen:

Wagner, „Tristan", II. Akt, I. Szene.

No. 295.

Die Triolenfigur ist leitmotivisch und stammt aus dem kurz zuvor durchgeführten „Minnemotiv", (s. in Nr. 256, Takt 5); hier erscheint sie nach der Akkordfigur vom ersten Taktviertel bereits nur mehr wie eine einfache Umspielung von dieser, nur mehr als ein Rest der ursprünglich linearen Bildung, wie auch in den späterfolgenden Takten die akkordlichen Figuren allein übrig bleiben. (Vgl. auch Nr. 214).

Die linearen Motivelemente sind eben dem ganzen historischen Entwicklungsstadium nach erst in Herausbildung aus den homophonen Begleitfiguren. Unabgrenzbares Verfließen in jeder Hinsicht kennzeichnet auch die Entwicklungsmotive der unendlichen Melodie im romantischen Stil. So sind auch sie nicht erschöpfend aufzählbar, nicht einmal in ihren einfacheren Formtypen, da zwischen diesen immer wieder Uebergangsformen er-

kennbar werden. Es kommt auch hiebei nicht darauf an, daß man sie einzeln von einander sondere, vielmehr daß man ihren psychologischen Ursprung, ihre dynamische Bedingtheit erfaßt habe. In einer nie ermüdenden Reihe von Wiederholungen und durch verschiedenste Stimmen und Instrumentalfarben hin und hergeworfen, erscheinen sie von den großen Klangflutungen übertönt, meist in den Untergrund der Musik hinabgedrängt, bisweilen an die Oberfläche emportreibend, um rasch wieder zu versinken. Sie sind einzelne Kraftlinien des großen tragenden Stromes der unendlichen Melodie, und darum wäre auch ihre Bezeichnung als „Begleitmotive" längst nicht mehr zutreffend; sie sind viel mehr, wirkende Komponenten der Formentwicklung in allen ihren Stadien von den ersten Steigerungsansätzen bis zu Höhepunktsausladungen und wieder letztem Verstreichen der musikalischen Formenergie.

Ihre wesentlichste Bedeutung für den hochromantischen Stil liegt darin, daß sie überall als lineare Einzelelemente innerhalb der großen harmonischen Satzströmung wieder entstehen, das Gewebe der Homophonie zerfasern und so aus dem Kleinen und Einzelnen heraus wieder den Gestaltungswillen erkennen lassen, der in die unendliche Melodie auszubrechen strebt.

Die Entwicklung im Großen.

Darüber aber entfaltet sich dieser Gestaltungswille keineswegs in Einschränkung auf den Zug einer einzigen Linienausspinnung; nicht nur indem an der Hauptmelodie regelmäßig mehrere Stimmen teilhaben, die einander durch höhere und tiefere Lagen des Satzkomplexes zur Gesamtheit einer breit ausgesponnenen Linie schließen und länger innerhalb einer einzigen Stimme ausgedehnte Melodiezüge beim Musikdrama meist nur im Gesang erscheinen lassen; vielmehr liegt die eigentliche unendliche Melodie erst in der Gesamtheit der Homophonie, die bei ihrer polyphonischen Auflösung in das ganze orchestrale Stimmengeäder den Fluß stetiger Fortspinnung als ihr Hauptmerkmal in sich trägt. Die breite Strömung der übrigen Stimmen ist längst zu einem viel zu be-

deutenden Element geworden, als daß sie allein als Begleitung und hinsichtlich der großen formalen Erscheinungen als bloß von der jeweiligen Hauptmelodie abhängig zu werten wäre. Auch historisch bricht die unendliche Melodie der Romantik von unten her, aus dem Wellenspiel der Stimmenverkettung, durch.

So herrscht eine unendliche Melodie der Satzströmung, die weit über das durchgebildete Spiel aller der Teilmotive und Linienfragmente ausgreift und sich selbst aus verschiedenen Stimmen und Klangfarben fortentwickelt. Sogar einzeln aufeinander folgende Orchesterakzente, die ein in Sondereindrücke zerrissenes Bild zu geben scheinen, sind in größeren Proportionen aufzunehmen und zu überblicken und stehen unter der zusammenschließenden Tragkraft eines einheitlichen Zuges. In dem gegenüber der einzelnen Linie unvergleichlich reicheren Spiel der Mehrstimmigkeit äußert sich die Stetigkeit, die „Unendlichkeit" der Weiterspinnung technisch vor allem in einem Uebereinanderstreichen der Wellen oder auch nur der einzelnen Teilzüge: ein Blick auf die Partituren zeigt, wie allenthalben an den Stellen, wo noch eine Stimme in Entwicklung ist, oft noch nicht über den Höhepunkt hinaus, schon die Anfänge neuer, zunächst oft untergeordneter Linien entstehen, von denen einige auch wieder verschwinden, andere aber die früheren Stimmen ablösen; sie erscheinen daher unabgrenzbar in ihren Anfängen, schon in die Entwicklung gewachsen, wo sie überhaupt hervorzutreten beginnen. Aber auch die abgelöste Stimme bricht nicht sogleich ab, sondern geht erst als zurücktretende Teilstimme im Satzgeäder unter. So ist es aber auch im Großen zwischen Hauptlinien und der übrigen Symphonik; wenn bei diesen der Höhepunkt erreicht ist, schlägt von untenher bereits das Anschwellen der begleitenden Strömung empor und trägt in neue Entwicklung.

Damit erst wird der durchbrochene Stil zugunsten des unendlichen überwunden. Dieses Spiel kennzeichnet den Wechsel der wesentlicheren ebenso wie den der untergeordneteren Motive, kennzeichnet ferner das Ineinandergreifen einzelner Stimmen wie ganzer Komplexe. Hierin liegt namentlich wieder ein großer Gegensatz zum Innenbilde der alten Linienpolyphonie;

die einzelnen Teilzüge sind oft, sogar größeren Teils, harmonischer Art, in sich nach dem homophonen Prinzip von wechselnder Stimmenanzahl bestritten. Diese Ineinanderflutungen sind ein technischer Teilausdruck des Prinzips, das die Gesamtheit der ursprünglich „begleitenden" Stimmen als tragende Kraftströmungen erfaßt, mehr und mehr von diesen aus gestaltet und in ihnen den eigentlichen Inhalt der Musik verspürt, in Entwicklungswegen, die von Beethoven her der Musik neue innere und äußere Wege weisen und notwendig der unendlichen Melodie entgegentreiben mußten.

Damit erfährt auch das ganze Verhältnis von Satzentwicklung und Motivbildungen durchgreifende Veränderungen. Wagner und Bruckner gehen zwar einerseits wie die Klassiker von großen, für sich höchst bedeutsamen Themen aus, aber andrerseits erkennt man in ihrer Symphonik bereits sehr klar einen entgegengesetzten Prozeß: die Gesamtentwicklung selbst läßt oft, als der primäre, umfassende und tragende schöpferische Inhalt, die Themen oder auch nur einzelne Motive entstehen; dies vor allem bei den Entwicklungsmotiven, aber nicht ausschließlich; immer differenziertere Bildungen erscheinen in dieser, dem Ganzen entspringenden und ihm dienenden Art, nicht als die selbstherrschenden Elemente. Man kann dies auch so kennzeichnen: die Idee der ursprünglich primitiven Bewegungsformen der Entwicklungsmotive greift weiter aus, auf Bildungen von markanterer Eigenprägung. Dies wird naturgemäß zunächst an Uebergangsteilen sichtbar. So gehen im Schaffen auch hier zwei Ströme gleichzeitig gegeneinander.

Die modernere Musik läßt in manchen Werken erkennen, daß jene letztere Entwicklung noch viel weiter fortschreitet, daß die von der Gesamtströmung aller Stimmen getragene Schaffensweise zur gänzlich herrschenden vorrückt, und daß die Motive und Themen mehr in deren Dienst entstehen; aus diesem Grunde findet man oft Themen, die, für sich betrachtet, unbedeutend oder sinnlos erscheinen, im Zusammenhang mit dem ganzen Komplex aber erst ihren Sinn haben. Dies ist vornehmlich in der Symphonik zu beobachten, auch in der Kammermusik. Mit andern Worten: es ersteht ein Formungsprinzip, das aus

der Entwicklung die Motive auswirft, nicht mehr aus den Motiven die Entwicklung.

Doch wächst die Idee der unendlichen Melodie von der aufgelockerten romantischen Homophonie aus noch unmittelbar in eine andere Weitung hinein; denn nicht nur die innere polyphonische Verfaserung und das Ineinanderwogen der Stimmenzüge wahrt bei aller Steigerung den harmonischen Grundcharakter der Satzanlage, die große und stetige innere Strömung durchzieht vor allem auch das harmonische Klangfarbenspiel in einer von den Tiefenenergien her gesteigerten Buntheit und Leuchtkraft. Der Innendruck der Kräfte läßt die klangsinnliche Oberfläche selbst in grellen und durchbrochenen Lichtern verstrahlen, in der Umsetzung zu den harmonischen Vorgängen, die im Einzelnen ausführlich zu verfolgen waren. Erst die unendliche Melodie löst auch völlig die Harmonien zu stetigem Ineinander. Der Ausdruck „Klangfarbenmelodien" von Schönberg[1]) trifft den Kern der Erscheinung, braucht aber nicht auf die modernste impressionistische Richtung beschränkt zu bleiben. Fluß der Linien und Fluß der Farben sind von den Tiefen her gleichen Ursprungs.

Die ganzen Entwicklungsformen der unendlichen Melodie finden daher in der Romantik auch stets gemeinsamen Ausdruck in den Steigerungs- und Wellenzügen der Linie wie in denen der Harmonien. Daß Anfang und Endabschlüsse schon von kleinen harmonischen Sätzen an unterbunden werden, ist nur eine Teilerscheinung davon, sogar eine der mehr äußerlichen. Mit dem Verschwinden der vertikalen Durchschneidungen des ganzen Satzstromes vermag auch die Harmonik selbst sich ins Weite auszubreiten, was sich schon deutlich im Wegstreben aus dem Tonikauntergrund überhaupt äußert. Die Grundzüge der Kadenz weichen, wie sich an den harmonischen Entwicklungslinien zeigte, innerer Lösung zur unendlichen Melodie der Harmonik, und es bildet sich das Prinzip heraus, das bei den Klangfortschreitungen den stetigen Wellenfluß statt des Unter-

[1]) „Harmonielehre", Wien 1911.

grunds sucht. — (Im Grunde liegt schon im Phänomen des Akkordes an sich die innere Unendlichkeit fluktuierender Wirkungsübergänge enthalten, nämlich in der Verschmelzungserscheinung, indem die Töne des Akkordes nicht einfach zusammengestellte Einzeleindrücke auslösen, sondern ineinanderschmelzen, und hierin überhaupt der klangsinnliche Effekt des Akkordes beruht. Alles in der Musik ist Uebergang, verstreichende Bewegungsfülle.)

Die spätere Romantik komponiert überhaupt in breiten harmonischen Stimmungstönungen, um aus diesen die Grundfarben zu schöpfen, sie zu dämpfen, zu erhellen, mit feinsten Lichtreflexen zu beleben. Ueber alle Zersprengung ins Einzelne hinaus greift das Gefühl für den fließenden Zusammenhang.

Verfolgt man daher den Verlauf der unendlichen Melodie im Großen, so muß man auch auf den Komplex aller Ausdrucksmittel gerichtet sein, längst nicht allein auf den aller Stimmenzüge. Es ist eine fortwährende Gesamtentwicklung in Steigerungen und ineinanderleitenden, entspannenden, aber vor dem letzten Ausklang nie zur vollen Entspannung verlaufenden Wellen. So wirken innerhalb von ihnen z. B. auch die Pausen nicht als Stillstand, sondern als die erhöhte Spannung, Neuansammlung der bewegenden Gestaltungskräfte. Die Formen dieser gesamten Entwicklungszüge ergeben sich aus der Zusammenfassung kleinerer und kleinster Teilwellen in einen großen, zu Gipfelung und Wiederabsturz leitenden Zug, sie ergeben sich aus der Gleichförmigkeit und Ungleichförmigkeit, die solche Entwicklungen annehmen, aus der Dehnung, zu der sie sich schließen können. Und dieses Wellenspiel äußert sich im Zusammenwirken aller Steigerungserscheinungen, deren die Musik fähig ist, von denen der inneren bis zu denen der äußeren Dynamik, der Klangstärke, hinaus; immerhin tritt beim romantischen Stil, da er von homophonen Grundlagen ausgeht, das Steigerungsbild im allgemeinen auch in der Entwicklung der melodischen Hauptlinien selbst hervor; diese pflegen schon deswegen im Einklang mit der gesamten Steigerung zu stehen, weil es gerade die große umfassende, aus den Satztiefen vorbrechende Gesamt-

strömung ist, welche mehr und mehr selbst die Hauptmelodien bestimmt, in ihnen sich nur als den vortretenden Kammlinien der Oberfläche abzeichnet.

Gewisse typische Formen für den Verlauf der unendlichen Melodie ergeben sich daher aus einfachsten Anlagen der Steigerungswellen. Ebenso wie im Kleinen, in den Entwicklungsmotiven, solche Bildungen am häufigsten wiederkehren, die aus einfachsten, primitivsten Kraftbewegungen hervorgehen, so auch im Großen. Man kann noch weitergehen und sagen: alle einfacheren Entwicklungsmotive spiegeln in Zusammendrängung zu einer kleinen Linie die Möglichkeiten von Steigerungsanlagen im Großen. Das Ausdehnungsverhältnis von Anstieg und Abstieg, auch die Dehnung der im Höhepunkt gehaltenen Linien sind hier vor allem maßgebend; dann aber auch die dynamische Entwicklung der Teilwellen; zwischen stetigem und ruckweisem Ansatz, zwischen gleichförmigem Anschwellen und explosiven Spannungsverdichtungen zwischen rapidester und mild auswölbender Wellenbildung gibt es so viele unabgrenzbare Möglichkeiten, daß sogleich wieder die Unendlichkeit der Uebergänge als das allein durchführbare Kriterium hervortritt. Man erfaßt die Formen auch im Großen nicht aus Anklammerung an einzelne stereotype Anlageschematismen, sondern aus dem Blick für die gestaltenden Kräfte. Die Polyphonie und Spätromantik haben vor allem das eine gemeinsam, daß sie freiem, unbegrenztem, unendlich labilem Spiel der Wellen mit ihren tausend beweglichen Einzelmöglichkeiten Raum geben, wenn auch in ganz verschiedenen technisch-stilistischen Ausdrucksformen, daß überhaupt ihre Formenlehre nur auf Steigerungsanlagen, nicht wie beim Klassizismus auf Gruppen zu gründen ist. Auch das tritt bei der Romantik wieder weniger klar hervor, da sie sich vom Gruppenprinzip loslöst und selbst bei innerer Lösung dessen äußere Gerüstreste noch vielfach beibehält; wie dies namentlich schon von Bruckners Symphonien und ihrer viel mißverstandenen Formgröße anzudeuten war. Man muß also wie von unendlicher Melodie der Linienkunst, der Homophonie, der Harmonik schließlich auch von einer unendlichen Melodie der Form sprechen.

Ist nun die grundsätzliche Formbeweglichkeit nach dem Prinzip von Wellensteigerungen das Kriterium des ausgereiften romantischen (wie ehedem des polyphonen) Stiles, so ist innerhalb davon die Vorliebe für bestimmte Anlagetypen in hohem Maße Ausdruck der individuellen kunstpsychologischen Eigentümlichkeiten. Beobachtet man daraufhin verschiedene der großen Künstlerpersönlichkeiten, so werden bald gewisse Kraftlinien als Züge einer Eigenphysiognomie erkennbar. Vor allem tritt (abgesehen von allen technischen Stilverschiedenheiten) als das allgemeinste Merkmal der Romantik überhaupt gegenüber der Polyphonie auch hierbei wieder die große, explosive Unruhe hervor; wie im Entwicklungsmotiv ist in ihrer großen Entwicklung die unendliche Melodie verkrampfter, in kleinste Kraftteilwellen verzitternd. Doch bleibt nicht zu verkennen, daß in einzelnen Werken dies auch in der Polyphonie, insbesondere bei Bach, in unheimlich gewitternder Spannkraft hervortritt. Er war zu umfassend, um nicht auch den romantischen Kraftausdruck in sich zu bergen. Die Romantik spürte das auch.

Ebenso wie gewisse Anlagen der Steigerung sind auch schon manche von den kurzgedrängten Linien der Entwicklungsmotive für einzelne Meister charakteristisch. Für Wagner ist eine bestimmte Steigerungsanlage sehr kennzeichnend, die insbesondere im „Tristan" überall sogleich erkennbar ist. Er beginnt in langgedehnten Ansätzen; darauf folgt ein Steigern in immer kleineren gehetzten Teilwellen, das meist plötzlich abbricht, worauf im pp wieder ein Steigern in sehr langatmigen Zügen, noch breiter gehaltenen als im ersten Ansatz, zum Höhepunkt leitet; dieser ist dann gewöhnlich eine kurz zusammenstürzende Riesenwoge. (Letzteres ein gemeinsamer Zug mit Bachs Temperamentsart). Diese übergreifende Gesamtsteigerung zeigt somit eine Art Dreiteiligkeit, (die aber etwas vollständig anderes bedeutet als der Dreiteiligkeitsbegriff der klassischen Formenlehre): längere — kürzere — und wieder längere Teilwellen. Nach der Verkürzung wirkt die neue Dehnung der Spannungswellen wieder ungemein krisenhaft. In der Harmonik äußert sich das Schwellen und Verebben der Steigerungswellen in der Herausbildung von Spannungs- und Lösungsakkorden und

grellerem Harmoniewechsel; wie in der Gesamtwoge sind auch in den Wellen kleinerer und der kleinsten Proportionen die Anstiege der bedeutend längere Teil, der Abstieg meist sturzhaft (vgl. die Sturzwellen der Entwicklungsmotive); so sind denn auch in Wagners Harmonik die Spannungsakkorde gegenüber den Lösungsklängen sehr gedehnt. Gewöhnlich ist die Mitteletappe der kürzeren, gehetzten Wellen der Sitz von Sequenzwirkungen. Diese ganze Anlage ist ein individueller Zug Wagners, natürlich auch bei ihm nicht ausschließlich, aber doch auffällig zum Vorschein kommend. Noch andere Formen sind für ihn charakteristisch, ebenso wie z. B. bestimmte für Bruckner.[1]) Die vorliegenden Untersuchungen geben einem Eingehen auf die Einzelpersönlichkeiten, das sich über die Grundlagen und Kriterien hinaus verliert, nicht Raum.

Innerhalb der Wellensteigerungen äußert sich eine Beruhigung auf längere Strecke auch noch, wie schon bei der Harmonieentwicklung anzudeuten war, mitunter darin, daß die Melodie in gleichmäßige Zweitaktigkeit oder Viertaktigkeit, manch-

[1]) Eine davon, die für seine Technik außerordentlich kennzeichnend ist, beruht z. B. darin, daß eine Reihe sehr langer Steigerungszüge, immer neu ansetzend, gegen den Höhepunkt drängt, die aber selbst, ohne im wesentlichen kürzer zu werden, sich zu immer lebhafteren und auch kürzeren Teilwellen und Teilfiguren erhitzen (meist daher auch unter Verkürzung und rhythmischer Verkleinerung der Motive); die Höhepunkte pflegen dann größere Breite aufzuweisen als bei Wagner, die Entspannungen nach diesen aber auch bedeutend rascher zu erfolgen als die Steigerungsansätze, gewöhnlich in einem einzigen Zuge; besonders merkwürdig ist aber für Bruckner, daß er nach Abklingen solcher riesiger Gesamtwellen (die oft ganze Satzteile und Themenkomplexe umfassen), zunächst längere Strecken in dumpfen Tiefen mit nur geringen Steigerungsansätzen, die sich nicht erfüllen, verklingen läßt; sie haben etwas eigenartig Geheimnisvolles, sind meist auch von düsterer Klangfarbe und zeigen in der Melodik Vorliebe für wirre Linienzeichnungen; sie sind in gleicher Weise ein Verzittern der großen vorangehenden Ausladungen und Vorbereitung des Kommenden. Sie sind, in ungeheuer vergrößerten Dimensionen, dem Absetzen oder den ganzen Pausen zu vergleichen, die im Rahmen der einfachen Melodieentwicklung zwischen den einzelnen Linienphasen entstehen können. Erst von diesen länger in Entspannung gehaltenen Partien aus läßt Bruckner wieder Neuansätze (oft mit Gegensatzthemen), sich sammeln. — Auch seine sonstigen Steigerungsanlagen sind noch zahlreich und von höchster Kraft.

mal bis zu größeren Rundungen in Absätze einsinkt; für diese Erscheinung muß man sich vor Augen halten, daß die unendliche Melodie der Romantik aus einer Kraftspannung zur Losringung von der klassischen Periodisierung gelangt und sich Entspannung daher in einem Zurücksinken zu deren zweitaktigem Gefüge, wenn auch nicht immer bis zu geschlossener, liedartiger Rundung größerer Proportionen äußert. Wo sich solche in Wagners späteren Werken finden, wird man durchwegs beobachten können, daß sie Ruhepunkte (vielfach lyrische Stellen) im Aufbau des Dramas darstellen.

Die unendliche Melodie ist Ausdruck eines Kraftempfindens, das nicht die Linienführung allein kennzeichnet, einen Begriff des ganzen Formwillens darstellt und daher wieder in großem Bogen zur Harmonik, Satztechnik, zur Stilpsychologie und zu den allgemeinsten Grundlagen der Tonkunst überhaupt zurückleitet. Zu ihm gelangten denn auch die Romantiker nicht aus rein musiktechnischen Gesichtspunkten, sondern aus der Art, wie sich ihr ganzes Weltgefühl in der Musik spiegelte. Das Weltbild suchten sie aus dem Erlebnis seiner unbewußten Tiefenkräfte zu fassen, und so auch die Musik als Ausdruck der Kraftvorgänge selbst. Unter die überkommenen Form- und Schönheitsgesetze dringen sie daher zu einem Gestaltungsprinzip, das die psychischen Energien wieder unmittelbar aus den Tiefen entfesselt. Sie spürten, daß diese überall, wo sie uns bewußt werden, sich unserem Empfinden im Eindruck eines Kräftewirkens darstellen, das einen merkwürdigen Parallelismus zwischen psychischen und den äußeren, den physischen Kräften in der gesamten Natur zeigt, und sie suchten nach der Identität, die sich hinter diesem Parallelismus birgt.

Diese Identität gibt der Musik ihren Zug ins Kosmische, als das große psychische Verspüren eines Naturwaltens. Auch im Psychischen die Kräfteformen von Bewegung, Drängen, Strömen, von Spannung und Lösung, Zusammenballung und Entladung, ein Heben, Tragen und Fliegen, sowie ein vibrierendes Zittern im Zustande der Verhaltenheit; Druck und Zug, alle Scheinempfindungen von Masse, Kohäsion und Gravitieren; aber

auch die großen und allgemeinsten Formbegriffe der Musik, wie Entwicklung, Uebergang, Welle weisen auf die verborgene Gleichartigkeit mit den physischen, in der Außenwelt sichtbaren Kräfteauswirkungen. In der Musik waltet ein Bewegungsdrang, ohne sich in körperliche Bewegung auszulösen; nur das Erlebnis vom Bewegungswillen.

Liegen die dringendsten Zukunftsaufgaben und die eigentlichsten Wurzeln der Musikpsychologie in der Erforschung dieser unterbewußten Spannungen, so ist der erste Weg hiezu ihre Erkenntnis in den musikalischen Erscheinungsformen und ihren vom Stil- und Zeitempfinden bedingten Wandlungen. Die Grundfragen vom Wesen jener psychologischen Vorgänge steigen unmittelbar hinter ihnen auf. Sie alle umkreisen das einfachste, aber größte Rätsel musikwissenschaftlicher Forschung: was ist Musik?

Namenregister.

(Die Ziffern beziehen sich auf die Seitenzahlen.)

Bach Joh. Seb. 28, 39, 67, 100, 107, 116, 117, 134, 135, 142, 152, 155, 166, 213, 219, 225, 251, 261, 262, 265, 273, 300, 328, 329, 342, 343, 345, 347, 407, 408, 411, 412, 413, 417, 421, 422, 431, 432, 459, 460, 487, 495, 497, 498ff, 503ff, 510, 518, 519, 520, 521, 525, 535, 536.

Beethoven L. v. 19, 54, 72, 77, 90, 107, 133, 134, 140, 153, 159, 186, 260, 323, 329, 330, 344, 345, 361, 377, 380, 391, 392, 397, 399, 400, 401, 410, 432, 470, 472, 479, 483, 484, 489, 490, 493, 495, 497, 507, 508—512, 513, 514, 531.

Berlioz Hector. 38, 41, 240, 256, 397, 513, 515.

Brahms Johannes. 27, 109, 116f, 219, 242, 243, 256, 257, 300, 302.

Bruckner Anton. 27, 86, 107, 141, 142, 180, 181, 182, 203, 213, 215, 216, 227, 242, 253, 254, 258, 298, 299, 300, 301, 302, 308ff, 347, 386, 432, 519, 524, 525, 531, 534, 536.

Bülow Hans von. 44, 54, 63, 64, 327.

Chopin Frédéric. 256, 342, 376, 381, 391, 399, 479, 481.

Cornelius Peter. 119, 420.

Debussy Claude. 90, 211, 330, 353, 357, 359, 371, 375, 377, 378, 389, 392, 393, 394, 395, 399, 401.

Delius Frederick. 358.

Ergo Emil. 359.

Fétis Fr. Joseph. 164.

Franz Robert. 479.

Gade Niels. 361.

Glasenapp K. F. 41, 368.

Glöckner Ernst. 512.

Grieg Edvard. 210, 211, 228, 229, 330, 332, 333, 375, 376, 379.

Häberlin Paul. 10.

Halm August. 13, 97, 164.

Händel G. Fr. 100, 107, 152, 273, 342.

Haydn Jos. 19, 47, 116, 117, 152, 260, 323, 344, 401, 410, 432, 489, 507.

Hoffmann E. Th. A. 34, 157.

Huch Ricarda. 23.

Istel Edgar. 25, 71.

Jadassohn S. 48.

Kießling Arthur. 24, 428.

Liszt Franz. 27, 73, 86, 227, 241, 242, 251, 256, 361, 390, 399, 479, 484, 513, 515.

Loeffler Charles M. 358.

Loewe Carl. 256, 267, 268, 269.

Mahler Gustav. 154, 330, 334, 335, 388, 432, 521.

Marschner Heinr. 37, 170, 186, 256, 313, 360, 515, 516, 518.
Mayrberger Karl. 47, 249.
Mayrhofer Robert. 164.
Mey Kurt. 449.
Mendelssohn F. 23, 38, 132, 158, 186, 256, 479, 489, 491.
Mozart W. A. 19, 47, 117, 121, 152, 154, 260, 323, 344, 384, 401, 410, 419, 432, 489, 506, 507.
Mussorgski Modest. 385.
Niemann Walter. 358, 359.
Pfitzner Hans. 157, 158.
Pirro André. 498ff.
Purcell Henry. 383, 384.
Raff Joachim. 361.
Rameau Jean Philippe. 164.
Ravel Maurice. 358.
Reger Max. 90, 200, 201, 251, 258, 347, 408.
Riemann Hugo. 93, 163, 164, 213, 220, 275f, 413.
Rietsch Heinrich. 182, 238, 496.
Schalk Josef. 308.
Schlegel Aug. Wilh. 25.
Schönberg Arnold. 532.
Schopenhauer Arthur. 4, 17, 512.
Schubert Franz. 54, 101, 107, 127, 128, 129, 133, 140, 141, 153, 154, 155, 159, 170, 190, 191f, 193, 194, 199, 200, 224, 239f, 241, 254, 255, 256, 260, 297, 308, 312, 315, 325, 326, 361, 382, 391, 398, 408, 409, 471, 472, 479, 507, 515.
Schumann Rob. 23, 38, 98, 103, 109, 110, 111, 186, 200, 213, 256, 257, 361, 436, 480, 481, 490.
Schütz Heinrich. 39, 167, 179, 262, 263, 417, 431, 456, 457.
Schweitzer Albert. 500.
Scott Cyrill. 358.
Sechter Simon, 47, 275f.
Spohr Ludwig. 37, 71, 72, 169, 186, 190, 200, 256, 484, 515.
Strauß Richard. 90, 172, 173, 227, 269, 270, 271, 321, 328, 330, 331, 347, 353, 377, 379, 380, 387, 388, 521.
Verdi Gius. 250, 251.
Wagner Rich. 4, 15, 23, 27, 33f, 36, 37—41, 42—59, 60—79, 80—88, 90, 91—97, 98, 101 f, 106, 107ff, 110, 112—115, 120f, 129f, 135—140, 143—151, 153f, 158, 166, 167ff, 171f, 174—179, 183—190, 194—205, 207—215, 217—231, 235—239, 242, 245—256, 258ff, 264—267, 269, 275, 277f, 282—301, 303—321, 323f, 326ff, 330ff, 336ff, 345ff, 360, 364f, 368ff, 373—377, 386, 389ff, 395ff, 398ff, 402ff, 407—425, 426—439, 441ff, 446ff, 455f, 458, 464, 466—480, 482—491, 492—496, 500, 513ff, 517ff, 531, 535ff.
Walzel Oskar, 359, 361.
Weber C. M. v. 37, 87, 156, 186, 256, 360, 479, 515, 516.
Wesendonck Mathilde. 40, 389, 408, 416, 514.
Wolf Hugo. 27, 86, 179, 180, 183, 203, 242, 244, 308, 329, 484.
Wolzogen Hans v. 437, 449, 467.
Wyneken Gustav. 18.
Zarlino Gios. 164.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite 4, Anmerkung, drittletzte Zeile, nach: „Charakter“ ist der Punkt zu tilgen.

„ 14, Zeile 15, nach: „übersehen“ erg. ein Komma.

„ 36, Zeile 13, „ein Phänomen“ zu korrigieren in: „a l s Phänomen“.

„ 60, Anmerkung, Zeile 2, nach usw. ist statt des Doppelpunktes ein Punkt zu setzen.

„ 236, Anmerkung, Zeile 5, nach „potenzierter“ ist das Komma zu tilgen.

„ 294, Zeile 5 von unten, vor „der“ erg. ein Komma.

„ 378, in der Vortragsbemerkung vom Notenbeispiel Nr. 190 ist „laissent“ in „laissant“ zu korrigieren.

Von demselben Verfasser sind
im gleichen Verlage erschienen:

Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik.

1913. 148 S. gr. 8°. Mit 51 Notenbeispielen. Mk. 12.—

Grundlagen des linearen Kontrapunkts.

Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie.

1917. 525 S. gr. 8°. Mit 456 Notenbeispielen. Geh. Mk. 32.—
Geb. Mk. 40.—

„Die Tatsache, daß in unserer Zeit jemand die Kraft fand zu einer solchen, vom Herkommen abweichenden, selbständigen Anschauung des alten Schulbegriff's „Kontrapunkt" — diese Tatsache allein läßt darauf schließen, daß auch für die produktive Kunst der Gegenwart hier noch ungehobene Werte liegen ....

Wir haben hier eine neue, selbständige und fruchtbare Anschauungsart vom Wesen eines alten Kunststiles gewonnen, eine Anschauungsart, die nicht nur wissenschaftliche Erkenntnis bleiben wird, sondern bestimmt scheint, sich auch in zeiteigene schöpferische Werte umzusetzen."

(Paul Bekker, Frankfurter Zeitung.)

„Kurth's Grundlagen sind ein erlösendes Werk, denn sie sprechen das aus und legen es fest, was vielleicht mancher Musiker schon instinktiv gefühlt, aber noch keiner zu formulieren vermocht hat."

(Dr. W. Merian, Schweiz. Musikpädagogische Blätter.)

„Schon auf Grund der ersten einleitenden Untersuchungen über die „Grundlagen der Melodik" als eines von der wissenschaftlichen Forschung bisher so gut wie unberührt gebliebenen Gebietes kommt dem Kurthschen Werke eine einzigartige Bedeutung für die gesamte Musikforschung der künftigen Zeit zu." (Hilmar Höckner, „Dürerschule")

Aus dem Verlage von

Paul Haupt

akadem. Buchhandlung vormals Max Drechsel

Bern

BARTH, Dr. H.: Descartes Begründung der Erkenntnis.
90 S. gr. 8° 1913 Mk. 6.—

BRUNNHOFER, Prof. Dr. H.: Das Buch der hundert Pfade (Çatapatha Brahmana). 43 S. gr. 8° 1910 Mk. 3.50

FILOW, Prof. Dr. B., Direktor des Nationalmuseums in Sofia: Die altbulgarische Kunst. Mit 72 Abbildungen im Text und 58 Tafeln, wovon 10 farbige. 88 S. Text 4° 1919 Mk. 50.—

FRÄNKEL, Privatdoz. Dr. J.: Wandlungen des Prometheus.
36 S. gr. 8° 1910 Mk. 2.80

GROSHEINTZ, Dr. O.: L'Esthétique oratoire de Bossuet.
135 S. gr. 8° 1910 Mk. 10.—

HÄBERLIN, Prof. Dr. P.: Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. 32 S. 8° 1916 Mk. 2.50

MÜLLER-HESS, Prof. Dr.: Die Entstehung des indischen Dramas. 23 S. gr. 8° 1916 Mk. 2.10

SGANZINI, Privatdoz. Dr. C.: Neuere Einsichten in das Wesen des sogenannten Ideenassoziationen und der Gedächtniserscheinungen. 27 S. gr. 8° 1918 Mk. 3.—

STEIN Dr. A.: Der Begriff des Geistes bei Dilthey.
107 S. gr. 8° 1913 Mk. 6.—

TUMARKIN, Prof. Dr. Anna: Die romantische Weltanschauung.
Im Druck ca. Mk. 8.—